Cesare Brandi

teoria restaurării



Editura Meridiane

Teoria restaurării

Biblioteca de artă
Teoria și filosofia artei.

Cesare Brandi

Teoria restaurării

Traducere de
RUXANDRA BALACI

Prefață și glosar de
DAN MOHANU

CESARE BRANDI
Teoria del restauro
© 1977 Giulio Einaudi Editore
s.p.a. Torino

Toate drepturile
asupra prezentei ediții în limba română
sunt rezervate Editurii Meridiane

EDITURA MERIDIANE
BUCUREȘTI, 1996

Pe copertă:

GIOTTO, *Plângerea lui Iisus*
frescă, Biserica superioară din Assisi,
(detaliu)

ISBN 973-33-0330-5

CUPRINS

* Au fost lăsați ca atare în text termenii de specialitate internațional consacrați în limba italiană, cât și titluri sau nume celebre *(n. tr.)*

** Intervenții în alte limbi (decât italiana) în text au fost lăsate ca atare *(n.tr.)*.

PREFAȚĂ

Apariția unei cărți pe care o numim de specialitate, dincolo de faptul în sine, ce poate fi atacat de pragmatismul și intransigența judecății savante, rămâne un eveniment simptomatic.

Ce ar putea însemna, prin urmare, în avalanșa editorială a zilelor noastre prezența unei cărți precum aceea a lui Cesare Brandi, Teoria restaurării?

Ar putea fi, într-o accepție fără anvergură, un text destinat eminamente specialiștilor.

Într-o optică actuală, ar putea deveni accesoriul unei legitime campanii pentru repunerea în drepturi a patrimoniului abandonat timp de aproape două decenii unei furii distructive fără precedent.

Într-o viziune mai largă, Teoria restaurării *ar juca rolul unui cod deontologic consacrat asanării spiritului public.*

Păstrându-și actualitatea, cartea lui Cesare Brandi țintește către toate treptele societății care, implicate în salvarea și conservarea operei de artă, au nevoie nu numai de un simplu instrument metodologic, ci și de o veritabilă filosofie a intervenției asupra operei de artă[1]*. Faptul acesta apărea limpede la începutul anilor 60, când* Teoria *lui Brandi a fost publicată ca o necesitate stringentă în condițiile dezvoltării în plan mondial a domeniului conservării și restaurării operei de artă. Era, în opinia noastră, nu numai problema în sine a formării specialiștilor, ci, odată cu definirea concep-*

tului de patrimoniu mondial, şi o necesară strategie de a aduce la unison manifestările unui domeniu prea vast şi prea stufos, ameninţat cu reversul dezvoltării: anarhie şi iniţiative periculoase, scăpate de sub control.

În teritoriul românesc, apariţia cărţii lui Brandi are o semnificaţie specială: aceea de refacere a legăturilor organice ale unui domeniu exilat timp de aproape două decenii, cu sistemul mondial de conservare şi restaurare a patrimoniului. Este încă un pas în efortul de a depăşi consecinţele izolării şi, mai ales, coşmarul distrugerii patrimoniului trăit în timpul din urmă[2].

Pentru a înţelege însă posibilele efecte ale cărţii lui Brandi, o repede privire în trecut ni se pare necesară.

Dacă problema formării conştiinţei patrimoniului în spaţiul românesc impune o analiză cu adâncime istorică, atent şi bogat nuanţată, faptul juridic al ocrotirii patrimoniului românesc îşi are o determinare mai precisă, limitată în timp.

Anul 1892, al consacrării prin decret regal a Comisiunii Monumentelor Istorice, a însemnat o încununare a efortului de peste o jumătate de veac al unei intelectualităţi româneşti iluminată de idealul Renaşterii naţionale. Apariţia Comisiunii Monumentelor Istorice[3] *a fost, neîndoielnic, un fenomen de integrare europeană. Expresie a evoluţiilor societăţii româneşti din a doua jumătate a veacului al XIX-lea şi de la începutul veacului nostru, Comisiunea a reunit o întreagă falangă de arheologi, istorici, arhitecţi, ingineri ce au avut un rol esenţial în zidirea culturii româneşti moderne. Premergătorilor, începând cu generaţia de la 1848 şi mai ales cu cei care, sub patronajul Ministrului Cultelor, A. G. Golescu, au realizat la 1860 primele misiuni de cercetări istorice şi arheologice — Al. Odobescu, C. Bolliac, D. Pappazoglu şi Al. Pelimon — li s-au adăugat între 1892 şi 1947 nume prestigioase precum: V.A. Urechia, T. Maiorescu, Gr. Tocilescu, B. P. Haşdeu, I. Kalinderu, C. I. Istrati, D. Onciul, V. Pârvan, N. Iorga, G. Balş, Gr. Cerchez, Al. Lăpedatu, N. Ghika-Budeşti, V. Drăghiceanu, C. Moisil, A. Sacerdoţeanu, C. Daicoviciu.*

„Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice", editat începând cu 1908 şi cuprinzând sinteze precum cele ale arhitectului N. Ghika-Budeşti despre arhitectura muntenească şi G. Balş despre bisericile moldoveneşti, este până astăzi un instrument de lucru inegalat[4].

S-a vorbit însă mult despre ocrotirea patrimoniului românesc ca fapt istoric şi juridic şi mult mai puţin despre evoluţia conceptului de conservare-restaurare ca fenomen cultural fundamental, ca termen de comparaţie cu ceea ce se petrecea în plan cultural european[5].

O analiză profundă, estetico-filosofică, a conceptului de conservare-restaurare în spaţiul românesc nu s-a făcut încă. În absenţa ei ne mărginim a schiţa câteva repere utile pentru a înţelege teritoriul pe care apare astăzi Teoria restaurării *a lui Cesare Brandi.*

Momentul istoric al creării Comisiunii Monumentelor Istorice, precedat de toate iniţiativele legislative care au încercat a realiza o inventariere şi un statut pentru patrimoniul românesc, aparţine unui veac pe cât de dinamic, pe atât de contradictoriu.

Secolul al XIX-lea, aşa cum s-a spus, al Renaşterii naţionale, veacul lui Eminescu, a fost momentul limpezirii şi reliefării rapide, ca într-o developare accelerată, în contraste puternice, a chipului nostru latin, eliberat de „cătuşele" Orientului, cum afirma Sextil Puşcariu[6]. *Şi tot el sublinia că oricât ar fi fost de exagerată mişcarea culturală „latinistă", ea a revitalizat sentimentul naţional, atingând „o coardă existentă şi cea mai puternică a sufletului nostru, firea romanică". Observaţia este importantă, căci ea motivează opţiunea noastră pentru civilizaţia vest-europeană. „De fapt — spune Puşcariu — renaşterea noastră a fost mai mult* romanică *decât* romană. *Dacă încrederea în viitor şi optimismul generator de fapte mari se datoreşte apostolilor ardeleni şi discipolilor lor din Principate, nu ei au imprimat aspectul pe care l-a*

primit civilizația noastră, ci cei care au introdus la noi cultura franceză. Aceasta a pătruns mai întâi prin filiera rusească, apoi prin contactul direct cu Franța, adusă fiind deodată cu ideile generoase ale marii revoluții și cu curentul puternic al romantismului, care cucerea spiritul public acum o sută de ani."[7]

Admirația pentru cultura franceză, consolidată în secolul trecut, admirație cultivată statornic până astăzi, a însemnat o întoarcere către Franța în probleme cheie, cum este, de pildă, ocrotirea patrimoniului național.

Așadar, începuturile activității de conservare și restaurare a patrimoniului românesc, sub oblăduirea Comisiunii Monumentelor Istorice, s-a aflat sub puternica înrâurire a culturii franceze. S-a vorbit mult despre împământenirea la noi a teoriei lui Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc prin elevul și prietenul său, arhitectul André Lecomte du Noüy[8]. Numele său este legat de o serie de ctitorii românești de prim rang, dar opera vieții sale rămâne restaurarea legendarei mănăstiri a lui Neagoe Basarab de la Argeș. Întreaga documentație însumând, în fapt, nefericita epopee a mănăstirii Argeșului a fost publicată la sfârșitul secolului trecut, dovedind generațiilor ce au urmat că documentele nude sunt mai expresive și mai revelatoare decât orice comentariu critic[9]. Vedem cum pe parcursul a mai multor decenii s-a produs acel „glissando" ce a îngăduit reconstituirile abuzive. Asistăm la un veritabil compromis între moștenirea medievală, supraviețuind în autenticitatea sa, și viziunea „europenizantă" asupra patrimoniului național. Vedem, de asemenea, cum elita culturală românească a apelat la arhitecții francezi, acceptând, în final, principiul restaurării ca reconstituire, fie și prin analogie, în opoziție cu conceptul de conservare a unui monument: „a conserva un monument — spune arhitectul H. Révoil, apărătorul confratelui său Lecomte du Noüy — înseamnă a-l menținea în starea sa actuală, adică a-l face să treacă la posteritate, în starea în care se află, mărginindu-se la simple consolidări. Acesta era programul d-lor Viollet-le-Duc și de Baudot, în ceea ce privește biserica Curții de Argeș.

A restaura un monument, însemnează cu totul altceva: însemnează a-i reda starea sa primitivă, adică a-l face propriu pentru destinațiunea ce trebuie să i se dea. Programul atunci se lărgește și trebuie să înțelegem că arhitectul, când se află lipsit de documente sigure, se inspiră mai întâiu din ceea ce are sub ochi, și din ceea ce poate găsi în monumente similare. El trebuie să se pătrundă de ideea artistului creator al operei și să strângă împrejurul său toate informațiunile, cari justifică inovările sale."[10]

Protestele unor intelectuali ai vremii au rămas fără efect. André Lecomte du Noüy a trecut neezitant de la reconstituire la inovație, desăvârșind alunecarea unei doctrine ce se voia riguroasă și logică spre falsificare. Astfel, au dispărut monumente a căror autenticitate ar fi reprezentat astăzi repere inestimabile ale civilizației medievale românești: Mitropolia Târgoviștei, Trei Ierarhi și Sf. Nicolae Domnesc din Iași.

Trebuie observat însă că începutul acesta de ocrotire a patrimoniului românesc, contaminat de erorile unei doctrine ce a traversat lumea europeană de la sfârșitul secolului trecut, și-a transmis ecourile până în zilele noastre. Și astăzi încă partizanii reconstituirilor fanteziste în numele unor idealuri de afirmare națională, crescute sub raza unui trecut „reînviat", privesc cu admirație către îndrăzneala lui Lecomte, care a făcut să „renască" strălucitor, ca un chivot aurit, biserica mănăstirii Argeșului.

În 1932, P. Gârboviceanu, vorbind despre problema îndelung dezbătută, în publicații și chiar în Parlamentul țării, a conservării și restaurării monumentelor noastre, ne îngăduie să observăm cât de mult se revendicau, mărturisit sau nu, unii arhitecți români de la principiile și experiența lui Lecomte du Noüy. Vizitând, de pildă, împreună cu arhitectul Băicoianu lucrările acestuia de la Popăuți și văzând distrugerea brâului de discuri smălțuite din timpul lui Ștefan, Gârboviceanu

își amintește: „Mărturisesc că am rămas indignat de un asemenea vandalism și am întrebat pe d-l arhitect după ce norme procedează la restaurări și mi-a răspuns că după normele lui Lecomte pe care le-a consultat și după felul cum restaurează vestitul Romstörfer în Bucovina...“[11]

Câte asemenea erori, mergând până la iresponsabila distrugere a substanței originale a operei s-au adăugat până în timpurile de astăzi!

După un debut ce putea fi calificat drept ineficient, Comisia Monumentelor Istorice a devenit, printr-o cârmuire competentă, un organism prestigios și activ.[12] *În mod semnificativ, în același spațiu spiritual românesc unde Lecomte rezidise mănăstirea Argeșului, sacrificând tot ceea ce rezistase timpului, de la incinta mănăstirească cu paraclis și cuhnii la picturile murale în desăvârșita linie bizantină ale lui Dobromir, în același spațiu al începuturilor statale românești s-a produs prima restaurare românească exemplară. Salvarea bisericii Sf. Nicolae Domnesc de la Argeș a fost cea dintâi bătălie câștigată în fața doctrinei împământenite la noi de Lecomte du Noüy.*[13] *A fost un nou drum, deschis de această dată către conservarea* in situ *a vechilor noastre monumente, transmise pe cât posibil în autenticitatea lor.*

Profesorul Grigore Ionescu schițează o evoluție a conceptului de conservare-restaurare în plan european[14], *a cărei proiecție am putea crede că se suprapune propriei noastre scheme evolutive.*

Necesitatea formulării în secolul trecut a unor principii generale privind conservarea și restaurarea patrimoniului era determinată de două aspecte contradictorii: a păstra și a reface — *aparent în același scop de a păstra. Regăsim, astfel, opoziția între conservare și restaurare, așa cum apărea în pasajul citat din memoriul arhitectului Révoil.*

Prima jumătate a secolului al XIX-lea, numită „empirică“, se află, fie că este vorba de consolidări sau de adaosuri ale unor elemente constructive, sub dominanța intervențiilor arbitrare, marcate de gustul epocii.

Cea de-a doua jumătate a secolului trecut, deși dobândește prestigiul unei perioade „doctrinare“, de clarificări metodologice, este mai degrabă momentul unei confruntări violente între a interveni asupra operei de artă, sub protecția unor principii ferm definite, și a nu interveni deloc, ocolind astfel o inevitabilă falsificare sau mutilare a operei. Teoria „unității de stil“ a lui Viollet-le-Duc se înfrunta cu cea a intangibilității unui monument, promovată de implacabilul John Ruskin.

A treia perioadă, a sfârșitului de veac XIX, este dedicată „restaurării istorice“, retrasă în perimetrul prudent al conservării monumentelor, așa cum ne-au fost transmise.

Urmează perioada contemporană, a veacului nostru, pe care am putea-o numi „sinteză“ a experiențelor anterioare. „Se admite — spune profesorul Grigore Ionescu — în anumite condiții, alături de restaurarea istorică, și o restaurare cu completări, aceasta făcându-se loial, în stilul epocii noastre respectându-se însă locul și dimensiunile părților, originale lipsă, care se înlocuiesc.“

Este, oare, această schemă evolutivă a gândirii europene în domeniul conservării și restaurării monumentelor o proiecție fidelă, răspunzând unor structuri de adâncime ale spațiului românesc? Am putea invoca, metaforic, suprapunerile arheologice în care planul unei construcții mai noi, ridicate pe un vechi amplasament, nu urmează statornic planul vechii zidiri. Diferențele acestea sunt revelatoare, chiar dacă, cel puțin în parte, vechile fundații ne apar ca o umbră a noii zidiri.

Pentru noi, în acest moment, este mai important să înțelegem de ce fundațiile nu coincid, de ce și cum s-a produs ruptura cu lumea noastră veche pe care îndeobște o numim medievală, dar care este în realitate drumul devenirii noastre, o sinteză românească a cărei rezonanță se deslușește până în prima parte a veacului trecut.

Cel puțin câteva aspecte constituie reperele unei anamneze pe care, chiar dacă spațiul de față nu ne-o îngăduie, o provocăm.

Un prim aspect este legătura între spiritualitatea ortodoxă, spaţiul eclezial şi imagine. Omul religios este, la noi, departe de a fi un personaj aparţinând istoriei, chiar dacă civilizaţia contemporană lasă uneori impresia a fi creat un om european „standard", pozitiv şi ateu. În aceste condiţii, spaţiul eclezial nu este conservat ca document de civilizaţie al unui timp revolut, ci ca spaţiu activ în care imaginea joacă un rol esenţial. Înnoirea produsă în secolul al XIX-lea prin transformarea iconografiei ortodoxe într-o viziune „simplificată", clasicizantă, de factură europeană, nu a fost decât un hibrid ce rămâne indiscutabil un document al epocii, dar care este perceput astăzi ca un fenomen decadent.[15]

Este greu pentru un european occidental, venit dintr-o lume ce primise gândirea transformatoare a Renaşterii, a Barocului, a raţionalismului veacului al XVIII-lea, să înţeleagă medievalismul obscur, păstrător de cutume ce rămân, dincolo de „exotismul" lor, incomunicabile, al confraţilor săi din răsăritul Europei. Să ne amintim că în anul 1839, când M. Didron şi P. Durand au descoperit la Athos faimoasele manuscrise cuprinzând tratatul de pictură al lui Dionisie din Furna[16], zugravii noştri continuau să se înlănţuie vechii tradiţii ce descindea din Panselin şi Teofan. Nu departe de acel timp, zugravul Ioan Halepliu compila într-o frumoasă scriere chirilică cursivă, „cu cerdac", una din cele mai interesante erminii păstrate în fondul Bibliotecii Academiei Române[17]. Aşadar, în vreme ce erminia era analizată într-o modernă rigoare ştiinţifică, neştiuţii noştrii zugravi continuau a copia vechile manuscrise referitoare la meşteşugul zugrăviei. Ultimul manuscris păstrat în Biblioteca Academiei este datat 1863[18]. Tattarescu însuşi, înnoitorul în spirit occidental al artei noastre bisericeşti, a posedat o astfel de erminie pe care a îmbogăţit-o cu schiţe[19].

Este momentul să subliniem aici un alt aspect al anamnezei pe care o propunem: manifestarea în lumea românească a unui spirit arhaizant. Rezistenţa la înnoire şi nostalgia trecutului sunt de fapt simptome ale dimensiunii noastre metafizice. Ea defineşte acelaşi fundament adânc al ortodoxiei noastre pentru care nu există doar o refacere simbolică a „timpului aceluia", ci însăşi regăsirea acelui timp printr-o neclintită ordine liturgică. Aşadar, scoase din sistemul de valori al instanţei istorice, lucrurile se legitimează prin capacitatea lor de a face parte din spiritualitatea pură, despovărată de grija structurii materiale a lumii. Zidirile, cărţile scrise cu „mână de ţărână", frescele aşternute de „mult greşiţii" zugravi sunt vremelnice lucruri prin care se întreţine viaţa nestinsă a lumii.

Iată de ce în anamneza noastră trebuie privită atent această latură a vieţii răsăritene în care tradiţia nu înseamnă repetiţie anxioasă, scufundarea în obscurantism şi ignoranţă, ci, dimpotrivă, o formă de a birui întunericul şi perisabilul.

Accesul acesta la surse de spiritualitate intangibile regimului social-politic celui mai devastator a dat un sens supravieţuirii noastre, atunci când comunicarea cu exteriorul era tot mai sever filtrată.

Apare, astfel, un alt aspect esenţial ce a subjugat existenţa românească vreme de peste patru decenii: izolarea crescândă, dublată de o veritabilă schizofrenie a devenirii noastre care, sub o falsă construcţie apoteotică, îşi ascundea tot mai disperat şi mai agresiv propriul dezastru. Din acest fenomen a făcut parte distrugerea deliberată a patrimoniului românesc, despre care s-a vorbit mult în ultima vreme[20], fără însă a se putea acoperi bogăţia de fapte şi de nuanţe ale dezastrului. Poporul român a trăit o experienţă fără egal care face cu atât mai sensibilă reconectarea sa la sistemul mondial de protecţie a patrimoniului.

Dincolo de valoarea istorică, teoria lui Brandi ne propune o „grilă" reprezentând criteriile în vigoare ale conservării şi restaurării patrimoniului mondial. „Grila" aceasta o putem suprapune acum experienţei româneşti, tributară pe de o parte propriei structuri, iar pe de alta mutaţiei provocate de un regim aberant, acţionând timp de câteva decenii într-o tot mai deplină izolare.

Care sunt reperele ce construiesc, de fapt, această „grilă" a teoriei lui Brandi?

Una din condițiile fundamentale în definirea conceptului de conservare-restaurare este existența operei de artă ca fenomen distinct, recunoscut în specificitatea sa.

Trebuie observat că recunoașterea operei de artă ca operă de artă *poate fi, atunci când faptul devine exclusiv, iar opera este detașată din context, o consecință a unei gândiri analitice de tip raționalist.*

Contemplată doar ca operă de artă, imaginea, manifestată prin icoană, de pildă, este degrevată în mod păgubitor de funcțiunea ce articula cândva toate însușirile sale într-un singur discurs supraestetic, neechivoc și coerent: cel teologic.

Teoria lui Brandi pare a zăbovi doar în spațiul gândirii secularizate în care opera de artă se înfățișează în dubla sa polaritate: istorică și estetică. Rezultă, astfel, că restaurarea își află legitimitatea doar în condiția funcționalității bipolare — istorico-documentare și estetice — a operei. Faptul acesta asigură eficiența principiilor de conservare-restaurare și, în primul rând, a celor privitoare la tratamentul lacunelor.

În realitate însă, dacă pentru opera de artă scoasă din context și introdusă în sfera istorico-estetică a obiectului muzeistic, tratamentul de conservare-restaurare urmează un drum logic, riguros și pragmatic, în termeni diferiți se pune problema tratamentului operei ce își menține funcționalitatea sa supra-estetică sau extra-estetică. Astfel, un conflict acut se poate declara între politica austeră a restaurării, întemeiată pe respectul autenticității, pe excluderea reconstituirilor abuzive sau ipotetice, și funcționalitatea operei, reclamând unitatea și integritatea ei originară.

Acest conflict ni se pare punctul de pornire pentru un necesar comentariu la teoria lui Brandi. Căci experiența a arătat că a transforma restaurarea într-o dogmă poate fi tot atât de periculos ca a lăsa loc liberului arbitru în intervenția asupra operei de artă.

Dincolo însă de orice comentariu care ar nuanța obiectul restaurării, dându-i sensuri mai vaste ce privesc nu numai spațiul cultural al Europei occidentale, este neîndoielnic că recunoașterea operei de artă face parte din demersul specific al restaurării, care o deosebește fundamental de alte tipuri de activitate umană menite a repune în funcțiune produse ale civilizației. Căci, chiar dacă restaurarea este „condamnată", asemenea altor activități umane, să acționeze numai asupra materiei *operei de artă, ea se situează în zona de activitate între* structură și aspect. *Această zonă hipersensibilă, ce poate deveni fie legătură vitală, fie mediu incompatibil, este terenul minat în care restaurarea este obligată să înainteze cu abilitate și prudență: orice schimbare a structurii trebuie să mențină nealterat aspectul operei. Acest raport structură-aspect este de fapt cheia întregului proces de conservare-restaurare, căruia, în mod atent și nuanțat, căutăm să-i stabilim de fiecare dată valorile juste. Astfel, principiul conservării în proporție cât mai mare a materiei originale a operei, chiar atunci când nu servește în mod direct manifestării imaginii, se izbește de condiții-limită ale conservării, cum ar fi zonele seismice sau condițiile climatice excesive. Considerate „atipice", asemenea condiții favorizează balansul între intervențiile abuzive și, prin opoziție, cele ineficiente.*

De la structurile excesive de beton armat și utilizarea aberantă a tencuielilor de ciment la concentrațiile inoperante sau, dimpotrivă, prea dure de fixativi pentru consolidarea peliculei picturale, s-ar putea invoca nenumărate exemple în spațiul românesc.

Ceea ce particularizează însă zona noastră, dincolo de condițiile naturale, este experiența determinată de deceniile de izolare. Un fapt caracteristic în acest sens este absența accesului sistematic la produsele și tehnologiile de restaurare apărute în practica occidentală și utilizarea empirismului ca sistem de selecție și aplicare a materialelor ce puteau fi procurate pe plan local. Faptul acesta

a avut partea sa pozitivă prin cultivarea materialelor și tehnologiilor tradiționale și evitarea invaziei produșilor sintetici.

Folosirea constantă a materialelor și tehnicilor tradiționale a realizat, în ciuda oricăror critici aduse de partizanii produselor sintetice, un fel de „homeopatie" în restaurare și, mai ales, un coeficient ridicat de compatibilitate a materialelor folosite.

Reversul medaliei este, în același timp, existența unor tehnici tradiționale vii, cum ar fi pictura în frescă în linie bizantină, ca pretext al reconstituirilor abuzive. Se atinge, astfel, confuzia provenită din ignorarea, de sorginte idealistă, a faptului că nu numai manifestarea operei, ci materia însăși a acesteia — imaginea — este „istoricizată".

Prin urmare, ideea că materia operei ar putea oricând să fie reconstituită prin simplul fapt că se posedă materialele și tehnicile identice cu cele originale nu reprezintă altceva decât un dublu fals, de natură istorică și estetică.

Cum se poate deci, pentru a se redobândi mesajul și coerența lecturii, să fie refăcută ceea ce Brandi numește unitatea potențială a operei de artă?

Respingând de plano analogia *ca metodologie a reconstituirii zonelor lacunare ale operei, Brandi delimitează teritoriul în care reconstituirea unității potențiale a operei își găsește legitimitatea. Sprijinindu-se pe datele oferite de fragmentele subzistente și mărturiile documentare autentice, tratamentul lacunelor exclude tot ceea ce aparține ipotezei sau subiectivității creatoare. Principiile conturate își păstrează valabilitatea alcătuind fundamentul criteriului esențial care determină apartenența la patrimoniul mondial: criteriul autenticității. În acest sens, citām cuvintele lui Brandi pentru toți promotorii de ieri și de azi ai reconstituirilor abuzive: „lucrul cel mai grav nu este constituit de ceea ce lipsește, ci de ceea ce în mod nepotrivit se adaugă". Pornind de la o asemenea premisă, principiile diferite în* Teoria restaurării *sunt cuprinse între câteva coordonate metodologice esențiale: caracterul distinct al intervenției; calitatea de neînlocuit*

a materiei ce constituie locul de manifestare a imaginii sau, ceea ce Brandi numește „epifania imaginii"; compatibilitatea momentului metodologic actual al conservării și restaurării cu viitoarele intervenții asupra operei de artă; reversibilitatea intervenției de conservare-restaurare.

Decizia metodologică privind intervenția asupra operei de artă este dată de un fapt fundamental reprezentat de judecata critică *a obiectului restaurării. Recunoașterea operei de artă în consistența sa fizică este primul pas.*

Pasul următor, care dă autoritate teoriei restaurării, *este evaluarea* timpului *ce aparține operei de artă și care însumează trei capitole distincte: durata creării operei de către artist; „pauza" istorică întinsă între momentul creației și reactualizarea operei în conștiința receptoare; momentul reactualizării sau, cum afirmă expresiv* Brandi, *al „fulgurării" operei în conștiința noastră.*

Exigența acestui timp al operei în trei ipostaze este esențială pentru evitarea unor erori ce trebuie să constituie acute semnale de alarmă pentru domeniul în plină regenerare al restaurării monumentelor românești.

Este vorba, în primul rând, de ceea ce Brandi numește „erezia restaurării fanteziste" și care reprezintă o intruziune în contextul intangibil al operei, alterându-i autenticitatea.

Apare apoi un fenomen — generat, din păcate, de interese dintre cele mai diverse — al renovărilor abuzive, constituind, de fapt, o pseudo-restaurare ce anulează cu bună știință timpul istoric, cuprins între finalizarea procesului creator și prezentul receptor al operei.

În sfârșit, sunt posibile, în opoziție cu primele două ipostaze, prudența excesivă, exagerările nonintervenției, a totalei pasivități în fața dezordinilor și incoerențelor produse în timpul istoric al operei. Excesiva preocupare arheologică și eliminarea instanței estetice fac imposibilă orice încercare de reconstituire a unității potențiale a operei.

Într-o viziune lucidă, Brandi ne propune un echilibru între ireversibilitatea timpului inițial sau

istoric al operei și „prezentul conștiinței receptoare". Și de această dată se cer respectate câteva coordonate metodologice: caracterul distinct al integrărilor zonelor lacunare; respectarea patinei, păstrarea martorilor privind starea operei înainte de intervenția de conservare-restaurare; păstrarea zonelor adăugate reprezentative pentru trecerea operei prin timp.

Încercând să realizeze un echilibru între instanța istorică și instanța estetică, *Brandi ne avertizează că intervenția de restaurare trebuie scoasă de sub incidența subiectivității gustului sau, altfel spus, din zona oscilantă a opinabilului.*

Tratată ca unicum, *opera este în fiecare caz filtrată prin* judecata critică *de natură interdisciplinară și care face operante principiile metodologice ale conservării și restaurării. Astfel, este semnificativ comentariul referitor la statutul ruinei ca „dovadă a unui timp uman" și a cărei autenticitate trebuie respectată, tot așa cum trebuie respectat și conservat ambientul căruia îi aparține unui monument.*

De asemenea, este lămuritoare distincția între refacere *și* adaos, *cu consecințe majore asupra deciziei metodologice privind conservarea și restaurarea operei de artă. Dacă adaosul poate însemna o completare sau o îmbogățire a operei, reprezentând trecerea acesteia prin timp, refacerea constituie o replăsmuire a operei. Subliniem, de asemenea, tendința spre ireversibilitate a refacerii și faptul că poate deveni tolerabilă numai în măsura în care se „istoricizează".*

Problema dificilă, angajând o mare responsabilitate și riscul oprobiului public, este păstrarea sau înlăturarea refacerilor sau adaosurilor.

Din punctul de vedere al instanței istorice, înlăturarea trecerii operei prin timp este un fapt realizat în mod excepțional, dictat de absența oricărei valori din sfera documentar-istorică sau din cea estetică. În acest punct Brandi subliniază posibilitatea unui conflict între realitatea istorică și cea estetică a operei.

Instanța istorică poate reclama o „sistematizare arheologică" capabilă să transforme opera într-o stratigrafie a adaosurilor istorice, afirmând imposibilitatea redobândirii purității originare a operei.

În realitate însă, restaurarea înseamnă un echilibru de forțe năzuind către ceea ce însăși definirea conceptului o propune: refacerea unității potențiale a operei fără a produce un fals istoric și estetic, cu menținerea pe cât posibil a urmelor trecerii operei prin timp.

Problema falsificării revine ca un pericol major în politica generală a conservării și restaurării monumentelor.

Confruntați, cum am văzut, încă de la originile activității de ocrotire a patrimoniului românesc cu accepția restaurării ca refacere a unui monument, suntem până astăzi fascinați de ideea reconstituirilor. Explicația ce se impune este că după atâtea distrugeri irecuperabile, într-un veritabil război împotriva patrimoniului românesc, ne preocupă salvarea memoriei monumentelor dispărute[21]. *Valoarea documentară și mnemonică este condiția legitimă a reconstituirii, admisă ca fapt de excepție.*

Eroarea reprezentată însă de ideea că reconstituirea ar putea substitui originalul este vehement demascată de Brandi: „Acel adagio nostalgic: «așa cum era, unde era», socotind timpul reversibil și opera de artă reproductibilă, constituie negarea principiului restaurării însuși și o ofensă adusă Istoriei și Esteticii."

Construind mai departe „grila" metodologică a teoriei sale, Brandi introduce un nou reper: spațiul *operei de artă.*

Pornind de la delimitarea spațialității proprii operei de artă de spațiul fizic căruia opera îi este destinată, autorul subliniază încă una din responsabilitățile majore ale restaurării: aceea de a salva și lăsa să se afirme spațialitatea specifică a operei. Cum această spațialitate trăiește în interiorul spațiului fizic, de calitatea dialogului între cele două spațialități, moderat cu abilitate de restaurator, depinde acea repunere în eficiență a operei, despre

care Brandi vorbește în definirea conceptului de restaurare.

În strategia intervenției sale, restauratorul posedă acum toate coordonatele capabile să-i asigure succesul operațiunilor. Urmează parcurgerea a două mari etape: reconstituirea printr-un demers riguros științific a textului autentic al operei, succedată de intervenția propriu-zisă asupra materiei operei de artă.

Așadar, într-o primă etapă, o serie de operațiuni vin în sprijinul operei fără a o atinge. În acest sens este promovată o noțiune esențială: restaurarea preventivă.

Eliminând accepția falsă de „profilaxie" capabilă să asigure imunitatea operei, Brandi situează restaurarea preventivă într-o zonă-cheie a strategiei intervenției asupra operei de artă. Este vorba din nou de recunoașterea operei ca singură formă de legitimare a operațiunilor de conservare-restaurare. Direcția esențială de acțiune a restaurării preventive este determinarea prin multiple mijloace științifice a condițiilor necesare cunoașterii istorico-estetice a operei de artă, urmată de evaluarea stării de conservare și a structurii materiale a operei și de aprecierea condițiilor ambientale.

Restaurarea preventivă delimitează în jurul operei o zonă de multe ori mai vastă decât spațiul „de respirație" pe care subiectiv suntem înclinați să i-l acordăm. Nu putem, parcurgând, de pildă, capitolul referitor la principiile de restaurare ale monumentelor, să nu resimțim ca pe o rană a propriei noastre civilizații memoria numeroaselor situri istorice pulverizate sau străpunse barbar de noua sistematizare urbană... Fenomene care continuă încă dincolo de cortina ignoranței, cinismului și demagogiei.

În același timp, teoria lui Brandi ne dezvăluie toată acea precipitare aberantă către materia operei de artă înainte de a o cunoaște și de a fi acționat asupra cauzelor care îi provoacă distrugerea.

În ultimă instanță, sensul teoriei lui Brandi este de a scoate restaurarea de sub incidența pragmatismului îngust sau a dogmatismului distructiv, așezând-o sub guvernarea suplă a cunoașterii, a unei cunoașteri de adâncime, plurivalente, permanent reactualizate. Această viziune nedogmatică menține substratul vital al Teoriei restaurării.

În același timp, circuitul metodologic definit de triada: explicarea principiilor — regulament — intervenția asupra operei de artă se bazează pe un cod deontologic care îi asigură viabilitatea. Însăși cartea de față oferă modelul unui asemenea circuit. Analiza principiilor constitutive ale conceptului de restaurare este urmată de comentarii critice, cu numeroase accente polemice, privitoare la unele probleme esențiale pe care le înfruntă restaurarea, falsificarea, tratamentul lacunelor, conservarea patinei, a vernis*-urilor sau a* velature*-lor, demontarea și recompunerea unui monument etc.*

Întregii construcții a cărții i se anexează Carta restaurării de la Roma, *difuzată în 1972, ca o necesară punte între principii și domeniul intervenției propriu-zise asupra operei de artă.*

Și o ultimă observație. În mod deliberat teoria lui Brandi îmbrățișează sfera vastă a operei de artă. Principiile restaurării se adresează astfel nediscriminatoriu tuturor ramurilor artistice, evitând astfel diviziunea periculoasă a artei în registre majore și registre minore. În felul acesta, războiul surd al supremației uneia sau alteia dintre arte este înlocuit cu mișcarea interdisciplinară a conservării desfășurată în spațiul unitar, nefragmentat de frontiere și privilegii, al operei de artă.

* * *

Versiunea românească a teoriei lui Cesare Brandi a încercat din răsputeri să păstreze spiritul limbii în care a fost alcătuită cartea, dar, mai ales, sensul nealterat al ideilor. Neclaritățile, posibile mai cu seamă prin trecerea ideilor în teritoriul unei alte limbi, repetițiile și amploarea dificilă a frazelor izvorâte uneori din transpunerea discursului liber au fost respectuos temperate în sprijinul, incontestabil într-un asemenea caz, al limpezimii și rigorii științifice.

Un glosar de termeni anexat cărții afirmă și mai explicit intenția de a difuza textul lui Brandi dincolo de incinta restrânsă a specialiștilor. În același timp, această deschidere reprezintă invitația adresată unui public ce se vrea antrenat în ocrotirea propriilor valori.

Este, cu alte cuvinte, un act educațional și nu doar unul de castă, o cale spre a face înțeles publicului nostru, atâta vreme frustrat de libera circulație a valorilor universale, în ce mod trebuie reclădită și consolidată conștiința patrimoniului său spiritual.

DAN MOHANU
mai 1994

NOTE

1. GIOVANNI CARBONARA, *La philosophie de la restauration en Italie*, în „Monuments Historiques", No. 149, janvier-fevrier 1987. Subliniind faptul că filosofia restaurării continuă a se revendica de la Cesare Brandi, fondatorul concepției „critice" privind intervenția asupra operei de artă, articolul ne oferă principalele repere ale evoluției conceptului de restaurare în Italia. Este util să știm în ce măsură, pe un teritoriu cu veche tradiție în domeniul conservării și restaurării operei de artă, s-a purtat până târziu o luptă intensă pentru a salva restaurarea de erorile pozitivismului veacului al XIX-lea sau de sub influența neoidealistă și spiritualistă a lui Benedetto Croce. Brandi, cel care timp de douăzeci de ani a condus destinele Institutului Central de Restaurare de la Roma, a dat restaurării un fundament estetico-filosofic pe care s-a putut clădi o experiență de valoare universală.

2. Teoretic, ultima distrugere sistematică a patrimoniului se situează în intervalul 1977 — anul desființării Direcției Patrimoniului Cultural Național — și 1989. Trebuie spus, pentru a fi loiali adevărului istoric, că nici prin reînființarea prin decretul 91/1990 a Comisiei Monumentelor, Ansamblurilor și Siturilor Istorice, coșmarul distrugerii și — mai nou — al jefuirii patrimoniului nu s-a stins cu totul. A apărut acum un fel de „liberalism barbar" la adăpostul căruia monumentele continuă a fi abandonate sau suferă intervenții mutilante sau ireversibile. De la Hanul Gabroveni la Curtea Veche — pentru a nu pomeni decât de mult urgisita Capitală — pășim pe lângă ziduri care stau să cadă, coltoane cu grămezi incredibile de gunoaie și dughene de un descurajant ridicol și prost gust, toate pe măsura vieții ce pulsează aici, batjocorind necontenit cea mai veche parte a Bucureștilor cu vatra și eleganta biserică a lui Mircea Ciobanul și inegalabila construcție a Hanului lui Manuc. Cauză esențială a acestei situații este nepromulgarea legilor de protecție a patrimoniului și ignorarea regulamentului de ocrotire a monumentelor ce trebuia să

suplinească legea până la promulgarea ei. Grăitoare este, neîndoielnic, absența unei reale voințe politice.

3. AURELIAN SACERDOȚEANU, *Comisiunea Monumentelor Istorice la 80 de ani*, în „Buletinul Monumentelor Istorice" nr. 3/1972. În 1992 noua Comisie a Monumentelor a aniversat un secol de la înființarea C.M.I.

4. RADU SC. GRECEANU, *Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice, 1908—1945. Anuarul Comisiunii Monumentelor Istorice. 1914—1915, 1942—1943. Indici bibliografici.* Apărută la Direcția Monumentelor, Ansamblurilor și Siturilor Istorice*, organul operativ al Comisiei, lucrarea conține și un studiu introductiv referitor la istoria, activitatea și structura CMI. Acest prețios instrument de lucru merita condițiile tipografice mai generoase ale unei edituri, tot așa cum o soartă mai bună meritau recent înființatele Buletinul Comisiei Monumentelor Istorice și Revista Monumentelor Istorice al cărei număr omagial dedicat aniversării CMI își așteaptă de peste un an apariția.

5. O sinteză de referință rămâne totuși cartea lui Ioan Opriș *Ocrotirea patrimoniului cultural. Tradiții, destin, valoare*, Ed. Meridiane, București, 1986, apărută ca o ironie, în perioada de intensă și sistematică distrugere a monumentelor și siturilor țării. La aceasta s-ar adăuga ca un al doilea volum *Protejarea mărturiilor cultural-artistice din Transilvania și Banat după Marea Unire*, apărută în 1988, la Editura Științifică și Enciclopedică. Ar merita citat copios mai ales din finalul primului volum pentru a înțelege în ce măsură régimul de o tragică originalitate al anilor '80 întreținea o ambiguitate menită a produce diversiune în conștiința publică. Pe un asemenea fundal, cuvintele lui Vasile Drăguț din prefața cărții apar stranii, ca un limbaj codificat rostit în plină zi și între dușmani: „Exploziile de ură și ignoranță, fie că s-au numit războaie ori s-au autointitulat fără justificare revoluție, au dus la prăbușirea în pulbere a unor monumente de inegalabilă splendoare ..." Ar fi putut fi un necrolog al mănăstirii Văcărești.

6. SEXTIL PUȘCARIU, *Istoria literaturii române. Epoca veche*, Sibiu, 1930, p. 2.

7. *Ibid.*, p. 3.

8. GRIGORE IONESCU, *Sur les débuts des travaux de restauration des monuments historiques en Roumanie et l'activité de l'architecte français André Lecomte du Noüy en ce domaine*, în „Revue Roumaine d'Histoire de l'Art", serie Beaux-Arts, tome XVII, 1980, p. 83—126.

9. *Restaurarea monumentelor istorice. 1865—1890. Acte și rapoarte oficiale despre restaurarea Catedralei și despre construirea reședinței episcopale de la Curtea de Argeș, despre restaurarea bisericilor Trei Ierarhi și S-tu Nicolae din Iași, a Catedralelor metropolitane din Târgoviște și din Bucuresci și a bisericilor S-tu Dumitru din Craiova și Stavropoleos din Bucuresci.* Bucuresci, Tipografia Carol Göbl, Str. Doamnei 16, 1890.

---

* Instituție desființată în condiții încă o dată, dramatice, prin Ordonanța guvernamentală nr. 68/1994, (*n. red.*)

10. *Ibidem.*, p. 247.

11. P. GÂRBOVICEANU, *Monumentele noastre istorice. Biserici și mănăstiri.* (Conferință ținută în Palatul Ateneului Român din București) București, Imprimeria Penitenciarului „Văcărești", 1932, p. 27.

12. P. Gârboviceanu exprimă în conferința citată (p. 25—26) câteva opinii interesante privitoare la începuturile activității Comisiunii Monumentelor Istorice. Astfel, autorul ne arată cum în condițiile în care Comisiunea era incapabilă să facă „ceva de seamă", „cu toate atribuțiunile variate și interesante pe care le acordă legea", o serie de lucrări, precum cele realizate de arhitectul Lecomte, de arhitectul Băicoianu (Cetățuia, Hârlău, Popăuți, Dorohoi), de arhitectul Gabrielescu (Golia), de arhitectul Ion Mincu (Stavropoleos) se executau fără amestecul Comisiunii. „Prin urmare — spune Gârboviceanu — Legea Comisiunii foarte bună în principiu, era în fapt literă moartă, căci nu se aplica." (p. 26).

13. Memoria lucrărilor de cercetare și restaurare a Bisericii Domnești de la Argeș a fost cuprinsă în amplul volum, rămas până astăzi exemplar, al „Buletinului CMI", anul X—XVI, 1917—1923. Despre personalitățile care au salvat de la demolare biserica Sf. Nicolae, între care, în primul rând, se află arhitectul și inginerul Grigore Cerchez a se vedea articolul profesorului Grigore Ionescu, *Trei personalități de seamă ale arhitecturii românești* în „Revista Muzeelor și Monumentelor. Monumente Istorice și de Artă", nr. 2/1981, p. 11—13. Alături de Gr. Cerchez sunt prezentate personalitățile lui Nicolae Ghika-Budești și Petre Antonescu, care, după expresia profesorului Grigore Ionescu, au alcătuit „triumviratul" capabil să genereze „o lăudabilă dezvoltare atât a arhitecturii de forme naționale cât și a lucrărilor privind conservarea și restaurarea monumentelor istorice".

14. GRIGORE IONESCU, *O nouă cartă internațională privind conservarea și restaurarea monumentelor istorice*, în „Monumente istorice. Studii și lucrări de restaurare", Ed. Tehnică, 1967. Comunicarea se referă la apariția Cartei de la Veneția, proclamată cu prilejul celui de-al II-lea Congres Internațional al arhitecților și tehnicienilor de monumente istorice, desfășurat între 25—31 mai 1964.

15. Vorbind despre perioada Agapiei lui Grigorescu, I. D. Ștefănescu notează: „Curând încep nefericitele lucrări de «modernizare» ale monumentelor bisericești ale țării. Biserica Agapiei pătimește printre cele-dintâi." Aflăm mai departe că tânărul Grigorescu „întovărășise cu câțiva ani în urmă, în Muntenia, o echipă de zugravi care "restaurau" picturile murale din câteva biserici vechi, mai mult prefăcându-le după gustul lor și al vremii". (Cuvânt înainte la cartea lui A. G. Verona *Pictura. Studiu tehnic*, Ed. și tiparul Sf. Monastiri Neamțu, 1943, p. IV).

16. O ediție critică a versiunilor românești ale comisiei a fost întreprinsă de Vasile Grecu în *Cărți de pictură*

bisericească bizantină, Tiparul Glasul Bucovinei, Cernăuţi, 1936.

17. Manuscrisul românesc 1795 din fondul Bibliotecii Academiei. Purtând pe cotor titlul *Frumoasă epistimie*, manuscrisul posedă la pag. 185 (f. 116) o inscripţie lămuritoare pentru felul cum circulau şi se copiau astfel de manuale de pictură bisericească: „Prescrisu-s-au această epistimie a zugrăvii după al învăţătorului meu David Monahu, la leat 1833, Dechemvrie 10 iarăş am prescris-o după cum să vede. De mine Ioan Halepliu zogravul. Şi cine o va avea să mă pomenească." Manuscrisul prezintă şi particularitatea inserării unor schiţe în ajutorul descrierilor sumare ale chipurilor sfinţilor.

18. Manuscrisul românesc 5769 al Bibliotecii Academiei Române. A fost copiat în mănăstirea Ciolanul de Eleasar Monah.

19. Manuscrisul românesc 1801 al Bibliotecii Academiei Române. Datează de la 1835 şi cuprinde la sfârşit mai multe schiţe, unele semnate, ca spre exemplu la f. 74 (V): *De G. M. Tattaresco la a. 1859. 12 sept. s'a zugrăvit la a. 1859.*

Interesant este de menţionat că o altă erminie (mss. rom. 1283) a fost dăruită Academiei Române de A. Lecomte du Noüy la 31 martie 1900.

20. O carte de referinţă structurată pe documente şi informaţii incontestabile este cea a profesorului Dinu C. Giurescu intitulată *Distrugerea trecutului României* (Ed. Museion, Bucureşti, 1994), reprezentând traducerea volumului cu acelaşi titlu publicat în 1989 în Statele Unite ale Americii. Cartea constituie, cum o mărturiseşte autorul însuşi, o invitaţie adresată specialiştilor de a îmbogăţi seria de documente ale distrugerii patrimoniului românesc.

21. În prefaţa sa la versiunea românească a tratatului lui Laura şi Paolo Mora şi Paul Philippot *Conservarea picturilor murale* (Editura Meridiane, 1986), profesorul Vasile Drăguţ evocă, aproape ca o parabolă, distrugerile incalculabile ale patrimoniului produse de cele două războaie mondiale şi, prin opoziţie, eforturile de reconstrucţie, între care exemplul polonez rămâne cel mai semnificativ: „Recuperarea, recurgând adesea la reconstituire pe bază de documente, devenea în asemenea cazuri cu atât mai necesară, cu cât ceea ce se cerea a fi păstrat nu era în primul rând condiţia materială a obiectului, cât încărcătura lui morală şi istorică, sensul de semnificant al unui întreg trecut naţional" (pag. 5).

Reconstituirea este văzută ca o posibilă treaptă a domeniului conservării-restaurării şi în tratatul lui Bernard M. Feilden, editat de ICCROM, *Une introduction à la conservation des biens culturels.*

CUVÂNT ÎNAINTE

În 1960, împlinindu-se douăzeci de ani de activitate a Institutului Central de Restaurare (*Instituto Centrale del Restauro*) pe care-l înfiinţasem în 1939 şi pe care îl coordonasem neîntrerupt până atunci, don Giuseppe De Luca, literat şi prieten al artiştilor, proprietarul editurii Storia e Letteratura, a dorit să reunească într-un volum scrierile şi prelegerile pe care în decursul celor douăzeci de ani le dedicasem restaurării. Licia Vlad Borrelli, Joselita Raspi Serra, Giovanni Urbani, care lucraseră la Institut sub conducerea mea, s-au apucat să ordoneze textele şi să adune prelegerile.

În 1961, părăseam Institutul fiind numit la catedra de istoria artei a Universităţii din Palermo. Cartea a apărut la Roma, în 1963, dar don Giuseppe de Luca n-a mai apucat s-o vadă.

Prima ediţie s-a epuizat, nu însă şi valoarea sa. Activitatea de restaurare se dezvolta în întreaga lume fără ca, pe măsura extinderii, să se producă şi ameliorarea formării restauratorilor şi criticilor care trebuiau să se îngrijească de opera de artă. Astfel a apărut necesitatea unei reeditări, de care s-a ocupat editura EINAUDI în cadrul mai larg al publicării operelor mele.

În nouă ediție textul a rămas neschimbat, neivindu-se, pe de o parte, motive pentru modificări și fiind vorba, pe de altă parte, de o operă teoretică, chiar dacă vizează susținerea și fundamentarea unei practici determinate, continuate profitabil prin activitatea dezvoltată de Institutul Central de Restaurare.

Doar în final s-a adăugat documentul numit Carta Restaurării (*Carta del Restauro*), promulgată în '72 și care, prin normativele sale, se revendică aproape în exclusivitate de la principiile care au prins contur în aceste pagini.

TEORIA RESTAURĂRII

În amintirea lui Don Giuseppe De Luca, cel care a dorit să fie tipărită această carte, dar n-a mai apucat s-o vadă.

1.

CONCEPTUL DE RESTAURARE

În mod obișnuit se înțelege prin restaurare orice intervenție menită să repună în eficiența sa un produs al activității umane. În această accepție pe care o dăm în mod obișnuit restaurării și care se identifică mai exact cu ceea ce ar trebui să se numească schema preconceptuală[1], este deja schițată noțiunea de intervenție asupra unui produs al activității umane; implicit orice alt tip de intervenție, fie în sfera biologicului, fie în cea a lumii fizice, nu intră sub incidența noțiunii obișnuite de restaurare.

Trecând de la schema preconceptuală a restaurării la conceptul propriu-zis, conceptualizarea trebuie inevitabil să aibă loc în funcție de varietatea produselor activității umane cărora li se aplică intervenția specifică numită restaurare. Va exista deci o restaurare privind *artifex*-uri industriale și o restaurare privind operele de artă; dar dacă prima va sfârși prin a deveni sinonimă cu repararea sau cu redarea în uz, cea de-a doua va constitui cu totul altceva fie și numai prin diversitatea operațiilor îndeplinite. Altfel spus, atâta timp cât este vorba de produse industriale — înțelegându-se prin acestea vasta gamă de produse începând cu artizanatul cel mai mărunt —

[1] Pentru noțiunea de schemă preconceptuală v. CESARE BRANDI, *Celso o della Poesia*, Einaudi, Torino, 1957, p. 37 și urmat.

scopul „restaurării" va fi, după toate aparențele, să restabilească funcționalitatea produsului și, de aceea, natura intervenției de restaurare va fi în mod exclusiv legată de realizarea acestui scop.

În cazul în care este vorba despre operele de artă — chiar dacă printre acestea se află unele care includ în structura lor un scop funcțional, ca arhitecturile și, în general, obiectele așa numitelor arte aplicate — rezultă în mod clar că restabilirea funcționalității, chiar subinclusă intervenției de restaurare, nu reprezintă în definitiv decât un aspect secundar sau coincident, niciodată cel principal și fundamental care vizează opera de artă ca operă de artă.

În consecință, rezultă în mod clar că acel produs special al activității umane denumit operă de artă se afirmă ca atare prin actul unei singulare recunoașteri care are loc în conștiință; o recunoaștere singulară din două motive: atât pentru faptul că împlinirea ei se face de fiecare dată de către individul în singularitatea lui, cât și pentru faptul că nu poate fi motivată altminteri decât prin recunoașterea pe care acest individ o face. Produsul uman care este astfel recunoscut se găsește acolo, în fața ochilor noștri, și poate fi clasificat generic printre produsele obișnuite ale activității umane, până când recunoașterea sa ca operă de artă, recunoaștere pe care o operează conștiința, îl exceptează în mod definitiv din comunitatea celorlalte produse.

Aceasta este cu siguranță o caracteristică definitorie a operei de artă, în măsura în care ne referim nu la esența sau la procesul de creație care i-a dat naștere, ci la faptul că face parte din lume, din modul specific de a fi al fiecărui individ. O asemenea specificitate, ce nu depinde de premisele filosofice de la care se pornește, oricare ar fi acestea, trebuie să fie de îndată dezvăluită în măsura în care se acceptă dimensiunea spirituală a operei.

Din această cauză nu este necesar să se pornească de la o concepție idealizantă, pentru că,

fie și prin situarea la polul opus, într-un punct de vedere pragmatic, apare în aceeași măsură ca esențială pentru opera de artă recunoașterea acesteia ca operă de artă.

Ca atare, facem trimitere la Dewey[1] unde regăsim această caracteristică indicată în mod clar: O operă de artă, nu contează cât de veche sau clasică, ființează actualmente și nu doar potențial ca operă de artă când trăiește într-o anume experiență individualizată. Ca bucată de pergament, de marmură, de pânză ea rămâne (pasibilă însă de devastările timpului) identică sieși în decursul anilor. Dar ca operă de artă ea este recreată ori de câte ori este resimțită estetic". Ceea ce înseamnă că, atâta timp cât această *recreare* sau *recunoaștere* nu are loc, opera de artă este doar potențial operă de artă sau, cum am mai scris, nu *există* cât *subzistă*, pentru că, după cum rezultă și din fragmentul citat din Dewey, este o bucată de pergament, de marmură, de pânză.

O dată clarificat acest aspect, nu va fi deloc surprinzătoare extragerea următorului corolar: orice comportament față de opera de artă, implicit și intervenția de restaurare, depinde de o efectuată sau neefectuată recunoaștere a operei de artă ca operă de artă. Dar dacă atitudinea față de opera de artă are strânsă legătură cu judecata asupra artisticității — căci aici se ajunge prin actul de recunoaștere — calitatea intervenției va fi, de asemenea, și ea, nu mai puțin strict determinată. Ceea ce înseamnă că și acea etapă, a restaurării, pe care opera de artă o poate avea în comun cu alte produse ale activității umane nu reprezintă decât o fază complementară față de calitatea pe care intervenția o primește prin însuși faptul de a fi efectuată asupra unei opere de artă. Datorită acestei particularități inconfun-

[1] JOHN DEWEY, *Art as experience*, New York, 1934; pentru comoditatea confruntării trimitem la traducerea italiană a lui Maltese: *Arte come esperienza*, La Nuova Italia, Florența, 1951, p. 130.

dabile este legitimă exceptarea restaurării operei de artă de la accepția comună anterior explicitată. Este necesară, astfel, definirea restaurării pe baza conceptului operei de artă de la care își dobândește calificarea și nu a procedeelor practice ce caracterizează restaurarea propriu-zisă.

Se ajunge astfel la recunoașterea legăturii indisolubile dintre restaurare și opera de artă prin faptul că opera de artă condiționează restaurarea și nu invers. Dar am văzut deja că pentru opera de artă este esențială recunoașterea ei ca atare și că în aceasta, de fapt, constă „reintroducerea" operei de artă în lume. De aceea legătura dintre restaurare și opera de artă se instituie prin actul recunoașterii operei de artă. Continuând să se dezvolte ulterior, legătura aceasta își va păstra în actul recunoașterii premisele și determinările.

Pe baza recunoașterii operei, vor fi luate în considerație nu numai materia prin care opera de artă ființează, ci și bipolaritatea prin care aceasta se înfățișează conștiinței. Ca produs al activității umane, opera de artă presupune o dublă determinare: instanța estetică, ce corespunde calității fundamentale a artisticității, datorită căreia opera de artă este operă de artă; instanța istorică care îi aparține, întrucât este un produs uman actualizat într-un anumit timp și loc, ființând într-un anumit timp și loc. După cum se observă, nu este important măcar să adăugăm și instanța utilitară care, în definitiv, este cea care primează în cazul celorlalte produse ale activității umane, pentru că utilitatea, dacă există în cadrul operei de artă, ca de pildă în arhitectură, nu va putea fi considerată în sine, ci în funcție de consistența fizică și de celelalte două instanțe fundamentale care structurează opera de artă în receptarea operată de conștiință.

Considerarea restaurării în raport direct cu recunoașterea operei de artă ca atare ne permite acum s-o definim: *restaurarea constituie momentul metodologic al recunoașterii operei de artă, în consistența sa fizică și în dubla sa polaritate estetică și istorică, în vederea transmiterii ei în viitor.*

Din această structurare fundamentală a operei de artă în receptarea efectuată de conștiința individuală, vor decurge bineînțeles și principiile ce vor dirija în mod necesar restaurarea, în efectuarea ei propriu-zisă.

Consistența fizică a operei trebuie neapărat să aibă prioritate, pentru că reprezintă locul manifestării imaginii, asigură transmiterea imaginii în viitor și-i garantează așadar receptarea în conștiința umană. De aceea, dacă din perspectiva recunoașterii operei de artă ca atare, aspectul artisticității deține prioritatea absolută, din perspectiva actului de păstrare pentru viitorime a virtualității acelei revelații la care țintește recunoașterea, consistența fizică este cea care dobândește importanța de prim ordin.

De fapt, cu toate că recunoașterea trebuie să aibă loc de fiecare dată în conștiința individuală, încă din acel moment ea aparține conștiinței universale, iar individul care beneficiază de acea revelație subită își asumă imediat imperativul conservării, acesta impunându-i-se tot atât de categoric ca și imperativul moral. Conservarea se articulează pe o gamă infinită care merge de la simplul respect până la intervenții foarte radicale, așa cum sunt cazurile extragerilor de fresce, transpunerilor de picturi pe panou sau pe pânză.

Dar este adevărat că, deși imperativul conservării se referă la opera de artă în genere, în complexa sa structurare, el privește mai ales consistența materială prin care se manifestă imaginea. Către această consistență materială trebuie îndreptate toate eforturile și căutările pentru ca ea să dăinuie cât mai mult posibil.

Însă orice intervenție trebuie să fie cea optimă, considerată în fiecare caz legitimă și imperativă, ea trebuie să se fundamenteze pe cea mai vastă argumentație științifică, fiind cea dintâi, dacă nu unica, pe care opera de artă o acceptă ca necesitate pentru permanenta și irepetabila subzistență a imaginii.

De aici rezultă prima axiomă: *se restaurează numai materia operei de artă.*

Dar mijloacele fizice cărora le este încredinţată transmiterea imaginii nu sunt „anexe" ale acesteia, ci, dimpotrivă, îi sunt coextensive: nu se poate disocia materia de imagine. Cu toate acestea, nu putem considera acest caracter coextensiv întru totul circumscris imaginii. O anume parte a acestor mijloace fizice va funcţiona ca suport pentru altele cărora le este încredinţată mai accentuat transmiterea imaginii, lucru necesar din motive legate strict de subzistenţa acesteia. Astfel sunt fundaţiile pentru arhitectură, panoul sau suportul de pânză pentru pictură şi aşa mai departe.

Atunci când condiţiile în care se află opera de artă sunt de aşa natură încât reclamă necesitatea sacrificării unei părţi din substanţa materială a operei, sacrificarea sau, oricum, intervenţia trebuie să fie îndeplinită ţinând cont în orice caz de exigenţele instanţei estetice. Aceasta va prima, pentru că individualitatea operei de artă, faţă de alte produse umane, nu depinde de consistenţa sa materială şi nici de dubla sa istoricitate, ci de artisticitatea sa care, odată pierdută, avem de-a face cu o epavă şi nimic mai mult.

Pe de altă parte nu trebuie subapreciată nici instanţa istorică. S-a spus deja, că opera de artă beneficiază de o dublă istoricitate, adică de aceea care coincide cu actul prin care era formulată, actul creaţiei şi care trimite deci la un artist, la un timp şi la un loc în care a fost creată, şi aceea care provine din faptul că opera se inserează în prezentul unei conştiinţe, este deci o istoricitate care se raportează la timpul şi la locul în care opera se găseşte la un moment dat. Vom reveni mai detaliat asupra timpului în raport cu opera de artă, dar pentru moment este suficient să facem distincţia între cele două „istoricităţi".

Perioada intermediară între timpul în care opera a fost creată şi acest prezent istoric care avansează continuu este alcătuită din tot atâtea „prezenturi" istorice devenite „trecuturi" şi prin a căror trecere opera ar putea dobândi urme. Dar opera poate dobândi deopotrivă urme şi în raport cu locul în care a fost creată sau căruia i-a fost destinată şi cu cel în care se găseşte în momentul noii receptări de către conştiinţă.

Prin urmare, instanţa istorică se referă în aceeaşi măsură la prima şi la a doua istoricitate.

Aducerea la un numitor comun a celor două instanţe reprezintă dialectica restaurării considerate ca moment metodologic al recunoaşterii operei de artă ca atare.

În consecinţă, poate fi enunţat cel de-al doilea principiu al restaurării: *restaurarea trebuie să vizeze restabilirea unităţii potenţiale a operei de artă, în măsura în care acest lucru este posibil, fără a comite un fals artistic sau un fals istoric şi fără a înlătura urmele trecerii operei de artă prin timp.*

2. MATERIA OPEREI DE ARTĂ

Prima axiomă, privind materia operei de artă ca unic obiect al intervenţiei de restaurare, necesită o aprofundare a conceptului de materie în raport cu opera de artă. Faptul că mijloacele fizice de care are nevoie imaginea pentru a se manifesta reprezintă un mijloc şi nu un scop nu trebuie să excludă din cercetare ceea ce constituie materia în raport cu imaginea, cercetare pe care Estetica idealistă a considerat-o, în general, neglijabilă, dar pe care analiza operei de artă o (re)propune atenţiei în mod irefutabil. Deja Hegel nu putuse să nu se refere şi la „materialul extern şi dat", chiar dacă nu furnizase materiei un cadru conceptual în relaţie cu opera de artă. În această relaţie materia dobândeşte o fizionomie precisă şi pe baza acestei relaţii trebuie ea să fie definită, pentru că ar fi cu totul inoperantă raportarea la un punct de vedere ontologic, gnoseologic sau epistemologic. Doar într-o a doua etapă, atunci când ajungem la intervenţia de restaurare propriu-zisă, este necesară şi cunoaşterea ştiinţifică a materiei în fizicitatea sa. Preliminar însă şi mai ales în relaţie cu restaurarea, trebuie definit ceea ce constituie materia operei, întrucât ea reprezintă concomitent *timpul* şi *locul* intervenţiei de restaurare. Din această cauză nu ne putem folosi decât de un punct de vedere fenomenologic şi, sub acest aspect, materia se prezintă ca fiind

„ceea ce serveşte epifaniei imaginii". O astfel de definiţie reflectă o procedură analogă celei care conduce la definirea frumosului, indefinibil altminteri decât pe cale fenomenologică, cum deja procedase scolastica: *quod visum placet*.

Materia ca epifanie a imaginii oferă cheia dedublării care deja s-a conturat şi care acum se defineşte ca *structură* şi *aspect*.

Relevarea acestor două aspecte fundamentale situează conceptul de materie în relaţie cu opera de artă ca echivalent, ba chiar mai inseparabil decât aversul şi reversul unei medalii. Este clar că fiinţarea prevalent fie ca *aspect*, fie ca *structură* va constitui două funcţii ale materiei în cadrul operei de artă şi, în mod normal, una nu o va contrazice pe cealaltă, fără însă a exclude cu totul posibilitatea unui conflict. Un atare conflict, asemănător contrastului deja existent între instanţa estetică şi instanţa istorică, nu va putea fi rezolvat decât prin privilegierea aspectului în detrimentul structurii, dacă altminteri nu se poate ajunge la o conciliere.

Iată spre ilustrare exemplul elocvent al unei picturi pe panou, atunci când panoul a ajuns atât de poros încât nu mai poate constitui un suport corespunzător; în acest caz pictura va fi materia ca aspect, panoul materia ca structură deşi delimitarea poate fi mai puţin tranşantă, deoarece faptul însuşi de a fi pictată pe panou conferă picturii caracteristici anume ce ar putea dispare odată cu înlăturarea panoului. Distincţia dintre aspect şi structură este deci mult mai subtilă decât s-ar putea crede la prima vedere şi, de fapt, în practică, nu întotdeauna va fi integral posibilă. Iată acum un alt exemplu: cel al unui edificiu care, parţial dărâmat de un cutremur, se pretează totuşi unei reconstrucţii sau unei anastiloze. În acest caz, „aspect" nu poate fi socotit doar paramentul, acesta trebuind să rămână parament nu doar în suprafaţă. Cu toate acestea pentru a oferi garanţii în eventualitatea unor viitoare cutremure, structura internă a zidăriei va putea fi schimbată; va putea fi în-

locuită chiar și structura internă a coloanelor, dacă acestea există, în cazul în care nu se afectează astfel aspectul materiei din care sunt alcătuite. Și aici, pentru a avea certitudinea că structura modificată nu alterează aspectul, va fi nevoie de o deosebită sensibilitate, de un simț estetic deosebit.

Multe greșeli nefaste, distructive, au fost cauzate de faptul că materia operei de artă n-a fost analizată în bipolaritatea sa: ca aspect și ca structură. O eroare înrădăcinată, care în domeniul artei s-ar putea numi iluzia imanenței, a determinat considerarea ca identice, de exemplu, a marmurei încă neextrase din carieră cu cea devenită deja statuie; în timp ce marmura neextrasă posedă doar constituție fizică, marmura statuii a suportat transformarea radicală în urma căreia a devenit vehicul al unei imagini; s-a „istoricizat" prin datul de a fi opera unei ființe umane, iar între existența sa în chip de carbonat de calciu și ființarea sa ca imagine s-a adâncit o discontinuitate ireversibilă. Existând mai departe ca imagine, marmura se dedublează în aspect și structură, subordonând structura aspectului. În această situație, cine și-ar închipui că este îndreptățit — doar pentru simplul fapt de a fi identificat cariera de proveniență a materialului destinat construcției unui monument antic — să extragă tot de acolo materialul pentru refacerea aceluiași monument, atunci când este vorba de o refacere și nu de o restaurare, nu-și va putea justifica pretenția doar prin faptul că *materia este aceeași;* materia nu este deloc aceeași pentru că „istoricizată" prin actuala operă a omului ea aparține acestei epoci și nu alteia mai îndepărtate; având deci aceeași compoziție chimică, opera nouă va fi totuși diferită de cea veche și, ca atare, va ajunge să constituie un fals istoric și estetic.

O altă greșeală, încă prezentă în multe cazuri și care provine, de asemenea, din insuficiența investigării materiei operei de artă, își găsește loc în concepția, îndrăgită de pozitivismul lui Semper și Taine, cu privire la materia care ar genera,

sau oricum ar determina, stilul. Este limpede că un asemenea sofism provine din absența distincției între structură și aspect și din asimilarea materiei, vehicul al formei, cu forma însăși. În fond se ajunge la considerarea aspectului pe care materia îl asumă în opera de artă ca funcție a structurii.

La polul opus, cum se întâmplă în esteticile idealiste, neglijarea rolului materiei în imagine decurge din nerecunoașterea importanței materiei ca structură, ajungându-se la același rezultat: identificarea aspectului cu forma, dar dizolvarea ei ca materie.

Distincția fundamentală între aspect și structură poate ajunge uneori la o asemenea segregație, încât aspectul să preceadă, paradoxal, structura, dar numai în acele cazuri — cum ar fi poezia și muzica — în care opera de artă nu aparține artelor așa-numite figurative; scrisul — care, printre altele, nu este mijlocul fizic propriu poeziei și muzicii, ci intermediarul acestora — determină prevalența aspectului, fie și numai în haină simbolică, asupra producerii efective a sunetului notei sau cuvântului.

O altă concepție eronată asupra materiei operei de artă, vizează limitarea acesteia la consistența materială din care rezultă opera. Este o concepție aparent dificil de demontat, dar pentru a cărei anulare este suficientă contrapunerea considerațiilor că materia permite *extrinsecarea* imaginii și, în același timp, că imaginea nu își limitează propria spațialitate la învelișul materiei transformate în imagine; vor putea fi adoptate astfel ca mijloace fizice de transmitere a imaginii și alte elemente intermediare între operă și privitor. În primul și în primul rând în această condiție se află calitatea atmosferei și a luminii. O anume atmosferă caldă și o anumită lumină strălucitoare pot să fie adoptate ca însuși locul de manifestare al imaginii, în aceeași măsură ca marmura, bronzul sau alte materiale. Astfel, ar fi inexact să susținem că pentru Partenon s-a folosit marmura de Pentelic ca unic mijloc fizic,

material, pentru că și atmosfera și lumina înconjurătoare sunt elemente materiale în aceeași măsură ca și marmura. De aici deducem că deplasarea unei opere de artă din locul său de origine va fi determinată exclusiv de motivația majoră a conservării sale.

3.

UNITATEA POTENȚIALĂ A OPEREI DE ARTĂ

Odată lămurite înțelesul și cuprinderea pe care trebuie să le atribuim materiei în relație cu epifania operei de artă, să continuăm cu analizarea conceptului de unitate la care este necesar să ne raportăm pentru a stabili parametrii restaurării.

Vom începe prin a exclude că unitatea realizată de opera de artă poate fi concepută asemenea unității organice și funcționale proprii lumii fizice, de la nucleul atomic la ființa umană. În acest sens, ar fi suficient numai să definim unitatea operei de artă ca unitate calitativă și nu cantitativă; ceea ce totuși n-ar ajuta la delimitarea netă a unității operei de artă de cea organicofuncțională, pentru că fenomenul vital nu este nici el cantitativ, ci calitativ.

Inițial trebuie să evaluăm măsura în care trebuie respectată atribuirea caracterului de unitate operei de artă și, mai exact, unitatea care privește *întregul* și nu unitatea la care se ajunge prin *total*. De fapt, dacă opera de artă n-ar fi concepută ca *întreg*, ea ar trebui considerată ca un total și, în consecință, ar rezulta compusă din părți; de aici s-ar ajunge la o concepție geometrizantă asupra operei de artă similară concepției geometrizante asupra frumosului și, din acest motiv, ar fi valabilă, ca și pentru frumos, critica la care conceptul a fost supus deja de Plotin. Astfel, dacă opera de artă ar rezulta ca fiind alcătuită din părți

care, fiecare în sine, ar constitui o operă de artă, în fapt am fi nevoiţi să conchidem fie că acele părţi nu sunt atât de autonome pe cât ar trebui şi că împărţirea ar avea valoare de ritm, fie că, în contextul în care apar, pierd acea valoare individuală pentru a fi absorbite de opera care le conţine. Sau opera de artă care le conţine e un mănuchi şi nu o operă de artă unitară, sau părţile considerate ca opere de artă îşi atenuează, în cadrul complexului în care sunt inserate, individualitatea care ar face din fiecare în parte o operă autonomă. Deja această coeziune specială pe care opera de artă, atunci când se prezintă compusă din părţi, o exercită asupra fiecăreia dintre părţile sale, este negarea implicită a autonomiei părţilor ca opere de artă în sine.

Dar să luăm în discuţie o operă de artă efectiv compusă din părţi, care, luate fiecare în sine, să nu prezinte vreo calitate estetică prevalentă, dincolo de cea care ţine de hedonismul generic legat de frumuseţea materialului, de acurateţea cioplirii şi aşa mai departe. Să luăm aşadar cazul mozaicului pentru pictură, ca şi al elementelor, al cărămizilor sau pietrelor de talie pentru arhitectură. Fără a stărui acum asupra problemei, care pentru noi este, în cazul de faţă, colaterală, a valenţelor ritmice ce pot fi căutate şi exploatate de artist prin fragmentarea materialului de care se serveşte pentru formularea imaginii, rămâne faptul că atât *tessere*-le murale cât şi pietrele de talie, odată extrase din conexiunea formală impusă de artist, rămân inerte şi nu mai păstrează nici un fel de urmă a unităţii în care fuseseră angrenate. Ca şi cum am citi nişte cuvinte dintr-un dicţionar: aceleaşi cuvinte pe care poetul le-a reunit într-un vers, odată dezlegate din vers, se întorc la a fi nimic mai mult decât grupuri semantice de sunete.

Mozaicul şi construcţia alcătuită din pietre de talie separate sunt deci cazurile care demonstrează cel mai elocvent imposibilitatea de a concepe opera de artă ca *total*, când ea, de fapt, trebuie să fie realizată ca *întreg*.

Dar în cazul operei de artă, odată acceptată „unitatea întregului", este necesar să ne întrebăm dacă această *unitate* nu reproduce unitatea organică sau funcţională permanent fundamentată de experienţă. Elementele care alcătuiesc natura nu subzistă ca monade independente: frunza trimite la ramură, ramura la arbore, membrele şi capetele tăiate care se văd în măcelării sunt încă parte din animal; până şi hainele, deşi se prezintă în croielile stereotipe ale confecţiilor, fac trimitere inevitabil la om. La baza experienţei noastre, în speţă la baza fiinţării noastre cotidiene în lume, se află necesitatea recunoaşterii conexiunilor ce leagă între ele lucrurile existente şi reducerea la minimum sau excluderea lucrurilor inutile, adică a celor ale căror legături cu existenţa noastră sau nu ne sunt cunoscute, sau sunt lipsite de importanţă. Fără îndoială această conexiune existenţială dintre lucruri este funcţie a cunoaşterii şi constituie prima etapă a ştiinţei: pe baza acestei elaborări ştiinţifice se stabilesc legile şi devin posibile prognozele. Drept urmare, văzând capul unui miel pe tejgheaua unui măcelar nimeni nu s-ar îndoi că mielul, viu fiind, avea patru picioare.

Dar, în imaginea formulată de opera de artă, această lume a experienţei îşi păstrează numai funcţia cognitivă legată de figurativismul imaginii: orice fel de postulat de integritate organică se anulează. *Imaginea este realmente şi exclusiv doar ceea ce apare:* reducţia fenomenologică, care serveşte la investigarea existentului, devine în Estetică chiar axioma care defineşte esenţa imaginii. De aceea, o imagine pictată a unui om din care s-ar vedea un singur braţ n-ar putea fi considerată, din acest motiv ca fiind mutilată, pentru că, în realitate, nu posedă nici un braţ deoarece „braţul care se vede pictat" nu este un braţ, ci doar o funcţie semantică în contextul figurativ dezvoltat de imagine. Presupunerea *celuilalt braţ*, adică a aceluia care nu ne este înfăţişat, nu mai ţine de contemplarea operei, ci de operaţia contrară celei prin care s-a născut opera de artă,

adică retrogradarea ei la statutul de reproducere a unui obiect natural, a cărui reprezentare — în cazul nostru a făpturii om — trebuia să posede un al doilea braț.

În schimb, deși am putea fi convinși de principiul că privind portretul unui om din care se vede doar un braț, refacem instinctiv unitatea organică a omului cu două brațe, dimpotrivă, recepția intuitivă și spontană a operei de artă are loc exact în modul indicat de noi, adică limitând substanța cognoscibilă a imaginii, valoarea sa semantică, exclusiv la ceea ce ne oferă imaginea propriu-zisă. În sprijinul acestei afirmații putem indica și alte mărturii indirecte. Să ne imaginăm o persoană care dă peste o mână tăiată sau de-a dreptul peste un cap uman tăiat; în groaza pe care o va încerca, nici măcar o clipă nu se va îndoi că acestea aparțin unui individ. Dar reprezentarea sculptată a unei mâini izolate sau a unui cap (doar dacă nu sunt făcute în mod expres în așa fel încât să simuleze resturi umane) nu numai că nu vor provoca nici un fel de repulsie, dar nici măcar nu vor sugera că reprezintă părți amputate dintr-un organism. Și asta până-ntr-atât încât vor fi necesare abilități speciale pentru ca reprezentarea sculptată a unui cap izolat să fie interpretată, fără echivoc, ca un cap detașat de bust. Ne învață aceasta iconografia Sfântului Ioan Botezătorul sau a Sfântului Dionis.

Se argumentează astfel faptul că unitatea organico-funcțională a realității existențiale rezidă în funcțiile logice ale intelectului, în timp ce unitatea figurativă a operei de artă este *totuna* cu intuiția imaginii ca operă de artă.

Ajunși aici suntem în posesia a două enunțuri definite pentru a fixa termenul de restaurare și pentru a reglementa, așadar, o practică.

Suntem de părere că opera de artă beneficiază de o excepțională unitate, fapt pentru care nu se poate considera că ar fi alcătuită din părți; în al doilea rând, am găsit că această *unitate* nu poate fi echivalată unității organic-funcționale a realității existențiale. De unde decurg două corolare.

Pentru primul deducem că: opera de artă, nefiind alcătuită din părți, dacă este sfărâmată fizic, va continua în mod necesar să subziste potențial ca un *întreg* prin fiecare dintre fragmentele sale și această *potențialitate* va fi importantă într-o măsură direct proporțională cu rămășițele materiale care au supraviețuit, prin fiecare fragment, dezagregării materiei.

Pentru cel de-al doilea deducem că: dacă „forma" unei opere de artă este indivizibilă, atunci când, din punct de vedere material, opera de artă ne apare fragmentată, va trebui încercată dezvoltarea potențialei unități originare conținute de fiecare dintre fragmente, proporțional cu gradul de supraviețuire formală încă prezent în ele.

Prin aceste două corolare se respinge posibilitatea intervenției prin *analogie* asupra operei de artă mutilate și fragmentate, deoarece procedura prin *analogie* presupune ca principiu echivalarea unității intuitive a operei de artă cu unitatea logică în care gândim realitatea existențială. Ceea ce am infirmat.

În al doilea rând, apare drept normă faptul că intervenția declanșată în vederea redobândirii unității originare, dezvoltând unitatea potențială a fragmentelor acelui *întreg* care este opera de artă, trebuie să se limiteze la folosirea sugestiilor cuprinse în fragmentele respective sau reperabile în mărturii autentice ale stării originare.

Acestei norme, legate chiar de inițierea acțiunii de restaurare, i se impun cele două instanțe: cea istorică și cea estetică, ce vor trebui, printr-o reciprocă moderare, să stabilească punctul care ar putea marca restabilirea unității potențiale a operei de artă fără a se săvârși un fals istoric sau o gafă estetică.

Vor decurge de aici anumite principii care, deși practice, nu pot fi considerate pur empirice.

Primul prevede ca integrarea să fie întotdeauna și ușor recognoscibilă; dar fără ca prin aceasta să se spargă cumva unitatea spre recon-

stituirea căreia se tinde. Deci integrarea va trebui să fie insesizabilă ca atare de la distanța de la care trebuie privită opera de artă, dar imediat reperabilă, fără a necesita nici un fel de mijloace speciale în acest scop, la o vizualizare de aproape. Astfel însă se contravine mai multor axiome ale restaurării așa-numite arheologice, pentru că se afirmă nu numai necesitatea redobândirii, prin integrări, a unității cromatico-tonale a fragmentelor, dar, acolo unde diferențierea dintre porțiunile adăugate și fragmentele propriu-zise poate fi asigurată printr-o „finisare" specială și durabilă, nu se exclude nici folosirea aceleiași materii și a patinei artificiale, menținându-ne însă tot în sfera restaurării și nu în cea a refacerii.

Cel de-al doilea principiu se referă la materia din care rezultă imaginea, care este de neînlocuit numai atunci când contribuie nemijlocit la figurativismul imaginii, adică în măsura în care este aspect și doar parțial structură. De aici decurge, dar tot prin acordarea cu instanța istorică, o sporită libertate de acțiune în privința suporturilor, a structurilor portante și așa mai departe.

Cel de-al treilea principiu are în vedere viitorul: adică prevede ca orice intervenție de restaurare să nu împiedice, ci, dimpotrivă, să înlesnească eventuale viitoare intervenții.

Subiectul n-ar fi totuși epuizat prin cele de mai sus, deoarece rămâne mereu deschisă problema lacunelor, ridicată de aceeași exigență care interzice integrările fanteziste. Căci una este a dezvolta figurativismul fragmentului până la a-i permite să se lege cu fragmentul următor, chiar dacă nu este cel alăturat, și altceva este falsificarea elementului figurativ dispărut printr-o integrare analogică. Prin urmare, problema lacunelor rămâne deschisă.

Referindu-ne la opera de artă, considerăm lacuna ca fiind o întrerupere în textura figurativă. Dar, contrar părerilor obișnuite, în privința operei de artă lucrul cel mai grav nu este constituit de ceea ce lipsește, ci de ceea ce în mod nepotrivit se adaugă. Lacuna are o formă și o culoare fără

legătură cu figurativismul imaginii reprezentate, inserându-se deci ca un corp alogen.

Cercetările și experiențele din psihologia gestaltistă ne ajută foarte mult să interpretăm semnificația lacunei și să găsim mijloacele pentru a o neutraliza.

Având o configurație fortuită, lacuna apare ca *figură* pe un *fond*, fond care este, de fapt, pictura însăși. În organizarea spontană a percepției, împreună cu necesitatea simetriei și a formei celei mai simple, prin care se încearcă interpretarea percepției vizuale complexe, există relația fundamentală dintre figură și fond. Instituirea raportului formă-fond în cadrul percepției vizuale aparține deci unei modalități spontane a percepției. Acest raport este ulterior articulat și dezvoltat în pictură în funcție de spațialitatea privilegiată în imagine; dar când în textura picturii apare o lacună, această „formă" neprevăzută este asimilată ca figură, căreia pictura propriu-zisă îi servește drept fond; rezultă că mutilării imaginii i se adaugă o *depreciere*, o decădere la statutul de fond a ceea ce de fapt s-a născut ca figură. În consecință, în primele tentative de a stabili o metodologie a restaurării care să evite integrările fanteziste, a apărut prima soluție empirică a tentei neutre *(tinta neutra)*. Se încearcă astfel atenuarea emergenței în prim plan a lacunei, căutând a o împinge într-un plan secund, printr-o tentă, pe cât posibil, lipsită de strălucire. Metodă corectă dar insuficientă. Pe deasupra, a fost ușor de sesizat că nu există o tentă neutră; că oricât de presupus neutră ar fi o tonalitate, în realitate ea influențează organizarea cromatică a picturii, căci, prin vecinătatea culorilor cu tonalitatea neutră, culorile imaginii deveneau mai terne; se accentua în schimb, în individualitatea intruziunii sale, tonalitatea lacunei. Părea să se fi ajuns astfel la o aporie. În ceea ce ne privește ne-am dat imediat seama că trebuie împiedicat ca lacuna *să se compună* cu tonurile picturii și că, în schimb, ar trebui să se situeze permanent pe un plan diferit de cel al picturii propriu-zise:

sau avansând sau în retragere. Pornisem de la observaţia evidentă că, dacă pe un geam pus în faţa unei picturi apare o pată, această pată, deşi ştirbeşte din vizibilitatea asupra a ceea ce se află dedesubt, acţionând aproape ca şi cum ar fi o lacună, datorită faptului că este percepută ca fiind situată pe un plan diferit faţă de suprafaţa picturii, face posibilă percepţia continuităţii picturii aflate sub ea. De aceea, dacă reuşim să conferim lacunei o culoare care, în loc de a se acorda sau de a nu ieşi în evidenţă în raport cu culorile picturii, să se detaşeze în schimb violent, prin nuanţă şi luminozitate, dacă nu chiar prin calitate, lacuna va funcţiona aidoma petei de pe geam: va permite percepţia continuităţii picturii sub lacună. Acest criteriu a fost aplicat în cazul dificilelor repictări ale fondului din *Bunavestirea* lui Antonello Da Palazzolo Acreide; lacunele apar ca nişte pete deasupra picturii. Nu este încă soluţia optimă, dar oricum este mai bună decât cele anterioare. În realitate, pentru a o îmbunătăţi, a fost suficientă aplicarea principiului diferenţierii planurilor (acolo unde echilibrul culorilor o permite) procedând în aşa fel încât lacuna să nu mai funcţioneze ca *figură* căreia pictura îi serveşte drept fond, ci ca fond pe care se proiectează pictura. În acest fel, chiar neregularitatea fortuită a lacunei nu mai agresează ţesutul picturii; nefiind cedat fondului, acesta apare ca parte a materiei-structură ridicată la rangul de aspect. Aşadar, de cele mai multe ori, este suficient să punem în evidenţă lemnul sau pânza suportului pentru a obţine un rezultat curat şi plăcut, mai ales datorită faptului că se înlătură astfel ambiguitatea violentei afirmări a lacunei ca figură. În acest sens chiar şi culoarea împinsă la nivelul fondului supravieţuieşte fără a colabora, fără a compune nemijlocit organizarea cromatică a suprafeţei pictate.

Această soluţie, deşi născocită intuitiv, şi-a primit girul şi motivaţia din psihologia gestaltistă, tocmai datorită faptului că fructifică un mecanism spontan al percepţiei.

4.
TIMPUL ÎN RAPORT CU OPERA DE ARTĂ ŞI CU RESTAURAREA

După ce am evidenţiat structura specifică a operei de artă ca unitate şi după ce am explicat cum şi până la ce punct este posibilă reconstituirea unităţii potenţiale, care reprezintă imperativul însuşi al instanţei estetice în restaurare, este necesar să analizăm cu atenţie timpul operei de artă în funcţie de instanţa istorică.

Constituie un adevăr de-acum general admis că diferenţierea artelor în timp şi spaţiu este o diferenţiere provizorie şi iluzorie, întrucât timpul şi spaţiul sunt condiţiile formale ale oricărei opere de artă şi se regăsesc indisolubil legate în ritmul care instituie forma.

Cu toate acestea *timpul*, dincolo de statutul său de structură a ritmului, se regăseşte în opera de artă nu numai sub aspect formal, ci şi sub aspect fenomenologic, în trei momente diferite, valabile pentru toate operele de artă. Se regăseşte deci, în primul rând, ca *durată* a extrinsecării operei de artă în decursul formulării ei de către artist; în al doilea rând ca *pauză* interpusă între finalul procesului creator şi momentul în care conştiinţa noastră actualizează, în interiorul său, opera de artă; în al treilea rând, ca *moment* al acestei fulgurări a operei de artă în conştiinţă.

Aceste trei accepţii ale *timpului* istoric în operă sunt departe de a fi mereu prezente şi evidente ca atare în mintea noastră atunci când ne referim

la opera de artă; mai mult decât atât, în general există tendința de a confunda sau de a înlocui timpul extratemporal pe care îl generează opera de artă ca formă cu accepția temporală a timpului istoric al operei de artă înțeles global. Confuzia care se realizează cel mai ușor este identificarea timpului operei de artă cu prezentul istoric pe care îl trăiesc fie artistul, fie privitorul, fie ambii. Enunțând acest sofism, ni se pare aproape imposibil că poate avea loc, dar el corespunde, de fapt, unei atitudini paralogistice înnăscute, asemenea bunului simț. Mai mult decât atât, la baza sofismului se află, fără îndoială, negarea autonomiei artei.

Pentru faptul că, de pildă, Giotto a pictat niște compoziții unanim considerate opere de artă, mai mult decât atât, aclamate ca atare încă de pe timpul lui Giotto însuși, se presupune că aceste opere de artă *reprezintă incontestabil* epoca în care el a trăit, în sensul că epoca l-a exprimat pe Giotto mai mult decât Giotto și-a exprimat epoca. Bineînțeles, în această pretenție grosolană este subînțeleasă confuzia celor două momente fundamentale ale procesului creator: primul conduce la individualizarea simbolică a obiectului[1], în care artistul în libera sa alegere va face sau nu va face să converge gusturi și preocupări, teorii și ideologii, aspirații și conspirații pe care le poate avea în comun cu cele ale epocii sale. Este problema lui. Dar, când va trece apoi la formularea acelui obiect, atât de singular și misterios consacrat, aporturile externe care s-au închegat în obiectul constituit nu vor mai rămâne deloc ca atare sau vor rămâne, precum insecta claustrată în picătura de chihlimbar. Timpul în care artistul trăiește va fi sau nu va fi recognoscibil în acea operă, iar valoarea ei, pe acest criteriu, nici nu va spori, nici nu va scădea cu nimic.

[1] Pentru tot ceea ce privește teoria creației artistice în etapele sale esențiale, a constituirii obiectului și a formulării imaginii, se face trimitere la lucrarea noastră: *Carmine e della Pittura*, Vallecchi, Firenze, 1947; Einaudi, Torino, 1962.

În momentul reînvierii operei de artă într-o conștiință actuală, fie că opera a fost creată în urmă cu câteva clipe sau în urmă cu o sută de secole, dacă se va dori ca aceasta să fie resimțită printr-o participare actuală, alta decât cea care îi revine în mod invariabil, fiind deci un etern prezent, însemnând că se impune operei de artă funcționarea ca stimul, va avea loc ceea ce unii numesc *interpretare sugestivă*. Nu va fi de-ajuns deci străfulgerarea de o clipă a operei în conștiință, clipă situată în timpul istoric, dar care se identifică și cu existența extratemporală a operei. Ci se va impune operei să coboare de pe piedestal, să suporte gravitația timpului în care trăim și chiar a împrejurării existențiale din care, de fapt, contemplarea operei ar trebui să ne extragă. Și astfel, dacă este vorba de o operă antică, i se va pretinde o actualitate care poate fi sinonimă cu moda sau poate să aibă valoarea unei tentative de a transfera asupra operei finalități care, oricare ar fi ele, vor fi întotdeauna străine formei căreia nu-i revin nici un fel de finalități. Astfel se configurează, în decursul secolelor, „norocul" sau „ghinionul" lui Giotto, al lui Rafael, al lui Correggio sau al lui Brunelleschi; contestările precum și glorificările cu privire la opera lor alternând în timp. Aceste alternanțe nu sunt, desigur, nedemne de istorie, ci sunt chiar istorie, și încă istorie a culturii, înțeleasă ca gust actualizant, ca opțiune, și atunci trebuie decelat în ce scopuri și în consonanță cu care idei se face această opțiune.

Această istorie va fi bineînțeles legitimă și neîndoielnic utilă; va putea constitui cadrul unor considerații valoroase în privința citirii formei, dar nu va fi niciodată istorie a artei. Pentru că istoria artei este istoria care se adresează, chiar dacă respectând succesiunea în timp a expresiilor artistice, momentului extratemporal al *timpului* închis, cuprins în ritm; în timp ce această istorie a gustului e istorie a *timpului temporal* care cuprinde în fluxul său opera de artă finalizată și imuabilă.

Cu toate acestea, confuzia dintre timp extratemporal sau interior operei de artă și timpul istoric al privitorului devine cu atât mai gravă și periculoasă când se produce — și se produce aproape întotdeauna — în cazul operelor actualității în care trăim. Pentru acestea pare legitimă și inderogabilă consubstanțialitatea cu aspirațiile, finalitățile, moralitatea și socialul epocii sau ale unei anumite părți a ei; consubstanțialitate care apare îndreptățită doar în măsura în care este resimțită de artist, ca premisă a actului de determinare simbolică a subiectului. Oricum, dincolo de acea zonă preliminară procesului creator, în această privință nu se poate analiza sau căuta mai mult nici la artistul modern, nici la cel din vechime.

S-a văzut că *timpul* se inserează într-o a doua etapă reprezentată de pauza ce se interpune între finalul procesului creator, adică momentul concluzionării formulării, și momentul în care respectiva formulare se dezvăluie conștiinței actuale a privitorului.

Cu toate acestea, acest interval de timp pare că nu-și poate găsi locul în considerarea operei ca obiect estetic, întrucât opera de artă e imuabilă și invariabilă, doar dacă nu se transformă într-o altă operă de artă și deci socotirea timpului scurs între finalizarea și receptarea operei nu influențează, ci, dimpotrivă, alunecă pe lângă realitatea operei. Această opinie ar putea părea inatacabilă, dar nu este, întrucât nu ține seama de *mijloacele fizice* de care trebuie să se servească imaginea pentru a ajunge la conștiință. *Mijloacele fizice* pot fi minimale, dar, oricum, ele există întotdeauna, chiar și acolo unde virtual dispar. Se va obiecta, de exemplu, că o poezie, citită în gând și nu cu voce tare, nu are nevoie de mijloace fizice, deoarece scrierea este doar un expedient convențional pentru a indica anumite sunete, însemnând că, teoretic, ar trebui să poată fi considerate poezie și o serie întreagă de sunete a căror pronunție o ignorăm,

dar cărora, în schimb, le cunoaștem semnificația. Ar fi însă un sofism. Necunoașterea sunetului căruia îi corespunde semnul nu presupune că *sunetul* este inutil în concretul imaginii poetice, dimpotrivă, prin necunoaștere; imaginii poetice i se va știrbi din puterea figurativă așa cum se întâmplă în cazul acelor compoziții celebre din pictura antică, pe care le cunoaștem din descrieri dar ale căror imagini nu ni s-au păstrat.

Nevoia de sunet subzistă, iar sunetul, chiar dacă nu e exprimat, trăiește prin imaginea limbii în totalitatea sa, limbă aflată potențial în posesia oricărui vorbitor, pe care treptat orice vorbitor o realizează în sine. În această realizare, chiar tacită, deține o importanță deosebită intervalul de timp care se interpune între momentul când poezia a fost scrisă și limba se pronunța într-un anumit fel și timpul în care poezia e citită și limba nu se mai pronunță în același fel, deoarece doar limbile moarte, artificial fixate ca pronunție și lexic, pot fi considerate stabile în timp; iar la rigoare, nici măcar acelea, pentru că influența pronunției se va produce și asupra lor, chiar dacă într-o măsură mai redusă.

Celui care ar reproșa acestor observații excesiva subtilitate este suficient să i se reamintească tipurile de pronunție în franceză din cauza cărora nu rostim *La Chanson de Geste*; și nici scrierile lui Pascal nu le pronunțăm, așa cum o făcea Pascal; sau în pronunția spaniolă în care valoarea diferită a lui *jota* schimbă considerabil lectura prozei și poeziei secolului al XVII-lea.

Deci și peste poezii — opere de artă, care par mai apărate de vicisitudinile timpului — timpul trece și își lasă amprenta nu mai puțin decât asupra culorilor din picturi sau asupra tonalităților marmurei.

Nici muzica nu se sustrage trecerii timpului, căci instrumentele antice s-au modificat într-o asemenea măsură ca sunet și diapazon, încât nimic nu este mai aproximativ decât sunetul prin care o orgă actuală îl redă pe Bach sau o vioară,

chiar veche, dar cu corzi metalice, îl redă pe Corelli sau pe Paganini.

În acest sens, deşi evaluarea timpului scurs se va situa imediat după străfulgerarea în conştiinţă a operei de artă, această evaluare nu va fi pur istorică, ci, în mod obligatoriu, se va integra judecăţii pe care o emitem asupra operei şi o va clarifica într-o măsură deloc inutilă sau minoră, aşa cum nici cunoaşterea variaţiilor şi fluctuaţiilor semantice suportate de cuvinte de-a lungul secolelor nu este minoră sau inutilă.

Ajunşi aici ne-am putea întreba la ce foloseşte, într-o teorie a restaurării, toată această analiză amănunţită; răspunsul este elocvent şi la-ndemână. Este necesară stabilirea etapelor ce caracterizează inserţia operei de artă în timpul istoric pentru a putea determina în care dintre aceste etape se pot produce condiţiile necesare acelei intervenţii specifice denumită restaurare şi în care dintre aceste etape este de dorit o asemenea intervenţie.

Trebuie să fie limpede că nu va putea fi vorba despre restaurare în timpul perioadei cuprinse de la începutul constituirii obiectului până la finalizarea formulării. Deşi s-ar putea să ni se pară că poate fi vorba de restaurare doar prin faptul că intervenţia se produce asupra unei imagini finalizate, în realitate poate fi vorba de asimilarea unei imagini în alta, de un act sintetic revocând prima imagine şi pecetluind-o într-una nouă.

Cu toate acestea nu vor lipsi şi n-au lipsit nici până acum cei care au vrut să insereze restaurarea în exclusiva şi irepetabila frazare a procesului artistic. Este cea mai gravă erezie a restaurării: restaurarea fantezistă.

De asemenea, oricât ar părea de absurd, este posibil să se încerce inserarea restaurării în intervalul de timp cuprins între finalizarea operei şi prezent; acest lucru a fost săvârşit şi poartă un nume: este *restaurarea-renovare* care urmăreşte tocmai anularea acelui interval de timp.

Este locul să amintim că restaurarea numită arheologică, oricât ar fi de meritorie pentru respectul ce-l poartă operei, nu îndeplineşte aspiraţia fundamentală a conştiinţei privitoare la opera de artă şi anume reconstituirea unităţii potenţiale a operei, ci, în cel mai bun caz, reprezintă o primă operaţiune în această reconstituire la care restaurarea va trebui să se limiteze numai în caz extrem, atunci când fragmentele subzistente nu permit integrări plauzibile. Se va observa astfel că nu este loc de îndoieli asupra căii de urmat, deoarece în afara celei indicate sau a celor respinse nu există alternative.

Este deci inutil să mai insistăm asupra afirmaţiei că unicul moment legitim pentru acţiunea de restaurare este chiar prezentul conştiinţei receptoare, în care opera de artă se *află* în clipa respectivă, care este deopotrivă prezent istoric şi trecut aparţinând altminteri istoriei, cu riscul de a nu mai ţine de conştiinţa umană. Pentru a fi o intervenţie legitimă, restaurarea va trebui să presupună timpul ca ireversibil şi imposibilitatea abolirii istoricităţii. Mai mult decât atât, din aceeaşi necesitate care impune respectul faţă de complexa istoricitate a operei de artă, actul restaurării nu va trebui să pară misterios şi aproape în afara timpului, ci să permită reperarea sa ca eveniment istoric; ceea ce de fapt şi este, fiind acţiune umană, inserată în procesualitatea transmiterii operei de artă viitorului. În practică, această necesitate istorică se va traduce nu doar prin diferenţierea zonelor integrate, deja explicitată în contextul restabilirii unităţii potenţiale, ci şi prin respectarea patinei care poate fi concepută drept însăşi sedimentarea timpului asupra operei şi, de asemenea, prin păstrarea martorilor stării anterioare restaurării ca şi a porţiunilor adăugate în decursul timpului şi care reprezintă trecerea operei prin timp. În privinţa acestui din urmă aspect nu putem furniza mai mult decât un enunţ generic, deoarece constituie o

oportunitate de evaluat de la caz la caz, totdeauna în conformitate cu instanța estetică care trebuie să primeze.

Referitor la patină, cu toate că este o chestiune care în practică va fi examinată și rezolvată în funcție de caz, ea necesită o problematizare teoretică care să o scoată de sub incidența gustului și a opinabilului, fiind reper capital pentru restaurarea și conservarea operelor de artă.

5.
RESTAURAREA ÎN FUNCȚIE DE INSTANȚA ISTORICĂ

Teoria fundamentală a restaurării ne apare deja conturată din capitolele precedente.

Dar rămâne încă o zonă de elucidat: cea dintre explicarea principiilor care trebuie să stea la baza restaurării și efectiva intervenție de restaurare; zonă care, juridic, reprezintă regulamentul. Dincolo de faptul confirmat că fie datorită conceptului însuși de operă de artă ca *unicum*, fie datorită singularității irepetabile a întâmplării istorice, fiecare caz de restaurare va constitui un caz aparte și nu un element al unei serii echivalente, se vor putea totuși delimita câteva mari grupuri de opere de artă, chiar pe baza sistemului de referință prin care o operă de artă este o operă de artă, monument istoric și formă.

În trecerea de la normă la aplicație, aceste grupuri trebuie să servească drept punct de referință, tot așa cum mijlocul de actualizare al normei juridice este regulamentul. Pe de altă parte, aceste puncte de referință vor reuni, pe baza unor caractere cât se poate de generale, un număr neprecizat de cazuri singulare și vor servi nu numai drept normă, ci și drept sprijin hermeneutic în aplicarea normei propriu-zise. În acest sens se impune începerea expunerii pornind de la instanța istorică față de opera de artă ca obiect al unei posibile restaurări.

Dat fiind că opera de artă este, în primul rând, un rezultat al acțiunii umane și, ca atare, recunoașterea sa nu trebuie să depindă de variațiile gustului sau ale modei, apare totuși prioritatea considerării istorice față de cea estetică. Deci, întrucât este monument istoric, ar trebui să începem prezentarea chiar cu situația extremă, aceea în care forma imprimată materiei poate rezulta ca fiind aproape dispărută și monumentul însuși ca fiind aproape redus la starea de „reziduu" al materiei care l-a alcătuit inițial. Trebuie deci să examinăm modalitățile de conservare ale ruinei.

Ar fi totuși o greșeală să considerăm că din realitatea concretă a ruinei s-ar putea deduce regulile conservării sale, deoarece prin ruină nu se definește pur și simplu o realitate empirică, ci se exprimă calitatea unui lucru ce trebuie gândit simultan din unghi istoric și din perspectiva conservării; care trebuie privit nu numai limitativ, în funcție de consistența prezentă, ci și în trecutul său, trecut din care-și trage de fapt unica valoare a prezenței sale actuale, aceasta fiind în sine lipsită sau de foarte mică valoare; de asemenea, în funcție de viitorul ce trebuie să-i fie asigurat ca vestigiu sau mărturie a operei umane și ca punct de plecare al acțiunii de conservare. Se deduce de aici că nu poate fi numită ruină decât ceea ce constituie dovada unui timp uman, chiar dacă fără referință exclusivă la o formă pierdută și primită din activitatea umană. În această concepție nu pot fi numite ruine carbonul fosil, deoarece este o reminiscență a unei păduri preumane sau scheletul unui animal antediluvian; dar sunt ruine stejarul uscat la umbra căruia a stat cândva Tasso sau, dacă ar mai exista încă, piatra cu care David l-a ucis pe Goliat. Ruina este deci tot ceea ce stă mărturie a unei istorii umane dar sub un aspect considerabil diferit și aproape irecognoscibil față de cel inițial. Totuși, această definiție în trecut și în prezent n-ar fi completă dacă acea particularizată modalitate de existență,

determinată de ruină, nu s-ar proiecta în viitor, având ca dimensiuni implicite conservarea și transmiterea mărturiei istorice în cauză. Rezultă că opera de artă redusă la starea de ruină depinde, pentru a-și legitima conservarea ca ruină, mai ales de valoarea istorică pe care o implică, de unde și echivalarea sa, în practică, produselor activității umane care nu au fost artă dar care, chiar în starea ineficienței lor actuale, mențin totuși măcar o parte din valențele lor istorice. Rezultat al unei declasări, conceptul de operă de arta-ruină presupune deprecierea vestigiilor estetice și preeminența valențelor istorice. De aceea, în măsura în care se adresează ruinei, restaurarea nu poate fi decât consolidare și conservare a unui *statu-quo*. Altfel, dacă ruina nu este ruină, ci operă care încă mai conținea o viabilitate implicită, se recurge la reintegrarea unității potențiale originare. De aceea, recunoașterea calificativului de ruină este tot una cu acel nivel primar de restaurare care se identifică în restaurarea preventivă, adică simpla conservare, salvgardarea unui *statu-quo*, și reprezintă o recunoaștere ce implicit exclude posibilitatea unei intervenții directe, alta decât vigilența conservativă și consolidarea materialului, calitatea de ruină exprimând deja judecata de echivalare a ruinei—operă de artă cu ruina pur istorică, ambele situate în mod logic, una ca egala celeilalte.

Pe lângă intervenția directă astfel definită, mai există o intervenție indirectă privind spațiul-ambient al ruinei și care, în cazul arhitecturii, devine problemă de urbanistică; în cazul picturii și al sculpturii, problemă de prezentare și de ambientare. Dar pentru că privesc „spațiul" operei de artă, vor constitui obiectul unei ulterioare prezentări. Toate acestea nu sunt de la sine înțelese, întrucât iluzia că putem readuce ruina la forma inițială este persistentă și recurentă.

Chiar dacă dispunem de cea mai amplă și detaliată documentare, nu ajunge *să știm* cum

arăta opera înainte de a fi fost ruină. Reconstituirea, refacerea, copia nu pot fi nici măcar tratate în termenii restaurării, deși derivă din aceasta; fac parte doar din sfera, mai mult sau mai puțin legitimă, a reproducerii „la rece" a procedurilor formulării operei de artă. Din cele de mai sus rezultă că, în timp ce este ușor să se extindă și asupra ruinei unui monument istoric același respect ca acela datorat unei opere de artă, deoarece acest respect se va demonstra exclusiv prin conservarea și consolidarea materiei, nu este, în schimb, tot atât de ușor să se determine momentul când opera de artă încetează de a mai fi operă de artă și avem de-a face cu o ruină. În cazul bisericii Santa Chiara din Neapole, bombardată și incendiată în timpul ultimului război mondial, datorită faptului că au ieșit la iveală vestigiile gotice ale construcției angevine, părea să fi rămas mai mult decât o ruină; dar tocmai pentru că vestigiile ivite păreau importante, chestiunea ar fi trebuit să se pună din perspectiva pe care o vom aborda în ulterioara definiție a conceptului de ruină, prin deducția lui din instanța artistică; sub acest aspect trebuie evaluat dacă evocarea vechiului aspect al bisericii ar fi fost mai eficientă prin conservarea sa sub formă de ruină istorică, mai degrabă decât ca formă refăcută. Având în vedere dubla instanță, istorică și artistică, nu trebuie forțată restabilirea unității potențiale până acolo încât să se distrugă autenticitatea, adică să se suprapună dominant celei vechi o nouă realitate istorică neautentică.

Pentru moment trebuie să ne mulțumim cu definirea ruinei ca reziduu al unui monument istoric sau artistic care nu poate fi nimic altceva decât ceea ce este; din acest motiv restaurarea va consta exclusiv în conservare, cu procedeele tehnice necesare. Legitimitatea conservării ruinei este fundamentată deci de judecata istorică efectuată asupra ei ca mărturie mutilată, dar încă recognoscibilă, a unei opere sau a unei întâmplări umane.

În vederea restaurării, cu examinarea ruinei se începe practic și examinarea operei de artă, la cel dintâi nivel, dincolo de care materia prin care s-a dat formă operei de artă se întoarce la starea de materie brută. Acesta este deci și cel dintâi nivel al restaurării care, având de investigat opera de artă nu în trecerea ei de la conceperea interioară la extrinsecare, ci ca fiind deja extrinsecată și existând în lume, trebuie să pornească exact de unde se termină opera de artă, adică de la acel moment-limită (limită în spațiu cât și în timp) în care opera de artă, redusă la precare vestigii, se află pe punctul de a se întoarce în inform.

Cu toate acestea, cazul ruinei nu este singurul care pune pe același plan cu conservarea operei de artă și ceva ce nu este operă de artă și nici nu reprezintă un produs al acțiunii umane. Sunt așa-numitele frumuseți ale naturii care, deși merită o analiză aparte dată fiind extraordinar de bogata cazuistică pe care o prezintă, pot fi chiar de pe-acum înregistrate printre acele cazuri în care restaurarea, ca restaurare preventivă și ca intervenție de conservare, trebuie să fie extinsă și asupra a ceea ce nu este produs direct al acțiunii umane, dar a cărui considerare, în câmpul judecății, provine dintr-o asimilare cu opera de artă. Respectarea unei priveliști, salvgardarea unei panorame, integritatea unor anumite aspecte naturale legate de o anumită cultură (pădure, pajiște, fâneață), născute prin analogie cu aspirația la formă, intenționată în aceste aspecte naturale printr-o anumită conștiință istorică și individuală, constituie tot atâtea cazuri de extindere oportună a conceptului de restaurare preventivă și de conservare asupra unor „vestigii" al căror aspect nu este (sau este doar parțial) rod al acțiunii umane.

Fără îndoială că acest tip de conservare nu se abate de la instanța istorică, după cum nu se abate nici de la cea estetică, întrucât ceea ce se dorește a fi conservat și păstrat nu este

un fragment de natură în sine și pentru sine, ci acel fragment de natură — fie că au intervenit sau nu modificări umane — văzut, adică propus, izolat din context și voit ca aspirație a conștiinței umane către formă. Nu va exista deci nici un fel de desemnare a unei asemenea specii care să nu fie legată de o fază caracteristică a culturii umane, așa cum până în epoca d-nei de Staël peisajul muntos elvețian a fost considerat oribil, iar Campania romană, în dezolanta sa vastitate, nu a avut adepți înainte de Romantismul care se „clasiciza", în timp ce, în perioada adevăratului peisaj clasic roman, de la Poussin la începuturile lui Corot, frumusețea Campaniei romane o constituiau împăduririle ciudate, munții și atmosfera vastă și înaltă, lacurile nemișcate, ruinele apeductelor și templelor.

De aceea, conservarea unor asemenea aspecte trebuie mai degrabă să respecte instanța istorică, nu să vizeze o evaluare actuală, acestea referindu-se nu la o actualitate, ci la o fază istorică a gustului; cazuri de care era necesar să pomenim aici.

Continuând acum analiza în funcție de instanța istorică, întorcându-ne la domeniul propriu operelor de artă, apare dubla problemă a conservării sau a înlăturării adăugirilor și, în al doilea rând, aceea a conservării sau a înlăturării refacerilor. Iar dacă s-ar considera că, raportând opera de artă-ruină la operă de artă care a suportat adăugiri sau refaceri, este imposibil să ne menținem în mod rigid sub incidența instanței istorice, atragem atenția că nu intenționăm în nici un caz să rezolvăm aceeași problemă în două modalități diferite, ci doar să examinăm legitimitatea, mai mare sau mai mică din punct de vedere istoric, a păstrării sau a înlăturării adăugirilor și refacerilor, să vedem până la ce punct rațiuni istorice și rațiuni estetice pot coincide și să căutăm măcar o direcție pe care să conciliem eventuala discrepanță.

Ridicând problema legitimității păstrării sau a înlăturării, deja am depășit, evident, obstacolul prezent în calea celor care ar considera că nu pot fundamenta legitimitatea conservării altfel decât pe valoarea mărturiei istorice; pentru că, dacă lucrurile ar sta așa, ar trebui respectate necondiționat atât intervenția barbară a vandalului, cât și integrarea de artă și nu de restaurare pe care opera le-a suportat de-a lungul secolelor. În aceeași măsură nu este exclusă respectarea ambelor. Dar, cum opera de artă se prezintă cu bipolaritatea istorico-estetică, păstrarea și înlăturarea nu se vor putea îndeplini nici în detrimentul uneia, nici cu neglijarea celeilalte.

De aceea, în virtutea instanței istorice, ar trebui în primul rând să ne punem problema dacă este legitim să păstrăm sau să înlăturăm eventuala adăugire dobândită de opera de artă, dacă, independent de faptul că judecata estetică poate fi pozitivă numai păstrându-se sau înlăturându-se adăugirea, ar fi legitim, exclusiv din punct de vedere istoric, să păstrăm sau să înlăturăm adăugirea, ceea ce înseamnă, în primul rând, să analizăm, din această perspectivă, noțiunea de adăugire. Din punct de vedere istoric, adăugirea dobândită de o operă de artă nu este decât o nouă dovadă a acțiunii umane și deci a istoriei; sub acest aspect adăugirea nu diferă de originalul pe care s-a grefat și are drepturi de a fi păstrată identică cu acesta. În schimb înlăturarea, chiar dacă este, de asemenea, rezultatul unei acțiuni umane și deci de asemenea se inserează în istorie, de fapt distruge un document și nu se documentează pe sine, însemnând că duce la negarea și distrugerea unui interval istoric și la falsificarea unui dat. De aici se poate deduce că din punct de vedere istoric numai păstrarea adăugirii se justifică necondiționat, în timp ce înlăturarea trebuie totdeauna justificată și, oricum, trebuie realizată de așa manieră încât să păstreze măcar amprenta adăugirii asupra operei.

Decurge de aici că păstrarea adăugirii trebuie considerată regula și înlăturarea, excepția, exact contrarul a ceea ce propunea în domeniul restaurării empirismul secolului al XIX-lea.

S-ar putea totuși obiecta că există un tip de adăugire care nu reprezintă neapărat produsul unei acțiuni umane, și anume acea alterare sau acea „suprapunere" denumită patină. Spunem *nu neapărat* pentru că neîndoielnic artistul însuși poate uneori să fi contat pe o anumită „sedimentare" pe care timpul ar fi produs-o asupra compoziției pigmenților, a marmurei, a bronzului, a pietrei; în acest caz e de la sine înțeles că păstrarea și eventuala integrare a patinei devine parte integrantă din respectarea acelei unități potențiale a operei de artă pe care și-o propune restaurarea.

Trebuie însă să analizăm și cazul operei de artă pentru care artistul nu a prevăzut *neapărat* „îmbătrânirea" ca modalitate de împlinire în timp a operei sale. Putem ridica această problemă, dar nu putem s-o rezolvăm integral în instanță istorică, întrucât factorul estetic deține preponderența. Deși din punct de vedere istoric trebuie să recunoaștem că este un mod de a falsifica istoria dacă dovezile acesteia sunt, ca să spunem așa, văduvite de vechimea lor, dacă *materia* este forțată să redobândească o prospețime, un aspect net, o evidență frapantă contravenind vechimii al cărei martor este. Oricare privilegiere a materiei asupra acțiunii umane care a plăsmuit-o nu poate fi admisă de către conștiința istorică, întrucât opera este valoroasă prin efortul uman investit în ea și nu prin valoarea intrinsecă a materiei; chiar și aurul și pietrele prețioase capătă o nouă valoare prin opera umană care le folosește. Deci păstrarea patinei, ca și a acelei specifice „estompări" pe care prospețimea materiei o dobândește în decursul timpului, dovadă a trecerii timpului, nu este doar admisibilă, ci categoric necesară din punct de vedere istoric.

S-ar putea considera că problema nu se schimbă cu mult în privința refacerilor. Și refacerea este dovada unei intervenții umane, marcând un moment istoric. Dar o refacere nu este același lucru cu o adăugire. Adăugirea poate *completa* sau poate îndeplini, mai ales în cazul unei arhitecturi, funcții diferite față de cele inițiale; prin adăugire nu se calchiază, mai degrabă se dezvoltă sau se grefează. În schimb refacerea replăsmuiește opera, intervine în procesul creator în mod analogic desfășurării procesului creator originar, amalgamând vechiul cu noul, astfel încât nu mai pot fi distinse, și conduce la abolirea sau la reducerea maximă a intervalului de timp care desparte cele două momente. Deosebirea este, iată, stridentă.

Pretenția refacerii, explicită sau implicită, este, întotdeauna, de a aboli un interval temporal, fie că intervenția mai recentă de refacere țintește să fie asimilată însuși momentului în care opera s-a născut, fie că țintește la totala amestecare a timpului actual cu timpul anterior. Obținem astfel pentru instanța istorică două cazuri absolut opuse: în timp ce primul caz — acela în care intervenția recentă are ca scop antedatarea — reprezintă un fals istoric, caz ce nu poate fi niciodată admisibil, cel de-al doilea caz — în care refacerea are ca scop absorbția și convertirea fără reziduuri a operei preexistente — *chiar dacă nu intră în sfera restaurării*, poate fi perfect legitim, chiar și din punct de vedere istoric, pentru că, oricum, constituie o mărturie autentică a prezentului unei acțiuni umane și, ca atare, fără doar și poate, un monument al istoriei.

Revenind la alternativa păstrării sau înlăturării, considerată din punct de vedere istoric, socotim corect ca un monument să fie readus, atunci când acest lucru este posibil, la acea stare imperfectă în care fusese lăsat în procesul istoric și pe care refaceri necugetate îl completaseră; în schimb, independent de veleitățile

refacerilor, va trebui respectată permanent *noua* unitate la care s-a ajuns în cadrul operei de artă; nouă unitate care, cu cât va fi mai îndatorată esteticului, cu atât mai mult va fi valoroasă și ca material istoric.

De aceea și adăugirea va fi cu atât mai nepotrivită cu cât va fi mai apropiată de refacere, iar refacerea va fi cu atât mai admisibilă cu cât se va îndepărta de adăugire și cu cât va viza constituirea unei noi unități pe baza celei vechi.

Observăm însă că, oricât de rele, refacerile sunt și ele documente, chiar dacă documentează doar erori de activitate umană; fie și numai ca erori fac parte totuși din istoria omenească; ceea ce înseamnă că n-ar trebui să fie extirpate, cel mult izolate. Dar, în sine, instanța ar fi din punct de vedere istoric de neconceput dacă în realitate n-ar exista o impresie de inautenticitate, de fals în privința întregii opere, de unde decurge repunerea în discuție a autenticității înseși a monumentului ca monument istoric, fapt ce nu poate fi admis în instanța criticii filologice. În al doilea rând, o asemenea practică, de păstrare integrală a tuturor stadiilor traversate de operă, nu trebuie să contravină instanței estetice. Este perspectiva care va fi analizată în continuare.

6. RESTAURAREA ÎN FUNCȚIE DE INSTANȚA ESTETICĂ*

S-a demonstrat că prin *ruină* nu se înțelege orice fel de reminiscență materială și nici orice fel de reminiscență a unui produs al activității umane; că definiția tehnică a ruinei din perspectiva restaurării conține implicit recunoașterea și necesitatea unor acțiuni de îndeplinit în vederea conservării sale. Acest concept tehnic de *ruină* l-am explicat în funcție de *istoricitate*, ca fiind cel mai îndepărtat punct la care putem accede în raza de acțiune a restaurării lucrurilor ce rezultă din actualitatea umană. Credincioși tezei noastre, nu putem prefera ca primă prerogativă decât această relicvă legată de activitatea umană, relicvă ce va fi fost și operă de artă. Sub acest al doilea aspect va trebui analizată în continuare. Simpla propunere a unei asemenea investigații poate apărea superfluă, în sensul că, logic, pare că, atâta vreme cât într-un produs oricât de mutilat al activității umane subzistă vestigii artistice, el nu trebuie considerat „ruină" și că, invers, dacă acele vestigii nu mai subzistă deloc, nu mai poate fi vorba în nici un fel de „artistic", ci doar de „istoric". Datorită acestui fapt, din punct de vedere estetic problema *ruinei* nu poate fi

* în „Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro", 13/1953, p. 1–8.

ridicată fără a implica o contradicţie. Replicăm imediat că asemenea rigori ar fi excesive, pentru că, din punct de vedere estetic, nu suntem constrânşi să definim *aria* conceptuală a *ruinei* în aceeaşi măsură ca din punct de vedere istoric, întrucât pentru noi, estetic vorbind, va constitui o *ruină* orice reminiscenţă de operă de artă care nu poate fi readusă la unitatea potenţială fără ca opera de artă să devină sieşi proprie copie sau fals. Şi aici ar fi chiar absurd să se pretindă o aproximare şi mai mare, deoarece, când fiecare caz e unic şi individual, cum se întâmplă în sfera operei de artă, nu ne putem gândi să convertim o judecată de calitate într-una de cantitate şi, ca atare, să aspirăm la exactitatea matematico-empirică a tablei înmulţirii.

Printre exemplele cele mai tipice de ruine care nu pot fi integrate, dar care, pe cât posibil, *trebuie* conservate, a se vedea statuile Palatului Bevilacqua şi *Madonnei di Galliera* din Bologna, *Venus Marina* din Muzeul din Rodos, frescele de la Ospedale del Ceppo din Prato, frescele lui Sodoma, Sassetta şi Sano di Pietro de la Porta Romana şi de la Porta Pispini din Siena, frescele din Loggetta del Bigallo de la Florenţa etc.

Însă din punct de vedere artistic, conceptul de *ruină* prezintă nişte implicaţii asupra cărora nu putem să nu ne oprim: acestea privesc eventualitatea în care ruina se integrează într-un anume complex monumental sau peisagistic sau când determină specificul unei zone. Această situaţie care ar putea părea excepţie pur empirică şi întâmplătoare în realitate nu este, căci delimitării negative a conceptului de *ruină,* ca fragment al operei de artă ce nu poate fi readus la unitatea potenţială, i se opune determinarea sa pozitivă. Astfel, fără a putea atinge unitatea potenţială a operei din care provine, fragmentul se leagă totuşi de o altă operă de artă de la care primeşte şi căreia îi impune, la rândul ei, o anume caracteristică spaţială, atribuindu-şi, adecvându-şi o zonă peisagistică.

În acest sens delimitarea rolului *ruinei* poate fi importantă, pentru că, dacă sub aspect negativ acţiunea ce urmează a fi desfăşurată în vederea conservării sale este aceeaşi ca în cazul instanţei istorice, adică de strictă conservare, în cazul unei definiri pozitive, s-ar putea ivi întrebarea dacă n-ar trebui să fie privilegiată conexiunea sa cea mai recentă, datorată faptului că determină un spaţiu natural, asupra respectului fragmentului ca ruină. Exemplificăm prin cazurile Arcului lui Augustus de la Rimini, care era intercalat între cele două turnuri[1] ca poartă de cetate şi deci legat de complexul edilitar al zidurilor de incintă; cazul Forumului lui Traian având drept adaos Azilul Cavalerilor de Rodos (Ospizio dei Cavalieri di Rodi); ruinele: Clementino, Templul Sibilei de la Tivoli, *Casa dei Crescenzi* din Via del Mare, templul descoperit în Via delle Botteghe Oscure, săpăturile de la Argentina[2] etc.

Legătura dintre ruină şi un alt complex, cu sau fără soluţie de continuitate, nu schimbă parametri păstrării „în viaţă" şi amplasării sale, fără nici un gen de completări. Dacă intră în discuţie o operă de artă a cărei ruină a fost „reabsorbită", cea de a doua operă de artă (cea care a absorbit-o pe prima) are de-acum dreptul să primeze. Astfel, de pildă, *nu* trebuie refăcută fereastra poliforă medievală de pe faţada palatului manierist din Piazza dei Cavalieri din Pisa; ruina chiliei şoimilor *(Muda)* era încorporată palatului de *Cinquecento* şi nu mai păstra decât o prea puţin importantă nuanţă istorică pentru care era suficientă o placă comemorativă; nu era deloc necesar să se adauge realităţii mirifice şi pure a Cântului Contelui Ugolino, *falsa* poliforă pisană pe care restauratorul a redeschis-o şi a completat-o fantezist. Aparent diferită, dar în esenţă identică, este problema conservării aşa numitei Case a lui Cola

[1] medievale *(n. tr.)*
[2] Largo Torre Argentina din Roma *(n. tr.)*.

di Rienzo sau *dei Crescenzi* din Via del Mare, căreia trebuia să i se respecte conexiunea cu alte construcţii ulterioare, dar nu şi înlocuirea, istoric falsă, cu o construcţie nouă cu totul arbitrară, care a sufocat ruina, i-a distrus arealul propriu, fără a reuşi să-l integreze într-un alt mod, fiind acum percepută ca respingătoare, ca o excrescenţă sau ca o nepotrivită secreţie. În această situaţie trebuia păstrată nu numai ruina monumentului, ci şi ambianţa de care el este legat, ambianţă *determinată de ruină*. Asemănător este cazul ruinei Clementino, lăsată în paragină ca un obstacol inutil pe Lungotevere, care o exclude fără a reuşi s-o ignore.

În schimb, recunoscând importanţa dobândită de ruină prin capacitatea de a polariza şi de a individualiza ambientul adiacent, asemenea accentului tonic care susţine silabele neaccentuate ale cuvântului, a considera că opera poate fi *completată*, răscumpărată deci din condiţia de ruină, considerând-o mai valoroasă acum tocmai datorită acestei capacităţi de a focaliza sintaxa peisagistică şi urbanistică, este o ipoteză ce trebuie respinsă. Pentru că ajunsă *ruină*, opera de artă — întrucât defineşte un peisaj sau o zonă urbană în conştiinţa celui care o recunoaşte valabil activă într-un atare sens — îndeplineşte de-acum această funcţie care nu este în nici un fel legată de unitatea şi complexitatea sa iniţială, ci este legată exclusiv de aspectul său mutilat actual. În această mutilare opera determină o decizie ambientală în plan pictural; nu în planul rigorii operei de artă, ci în cel comportând o anume formulă propusă obiectului prin dispunere, iluminare, „artificializare", în funcţie de anumite scopuri formale. De aceea opera de artă mutilată se reîntoarce la starea de obiect constituit, dar constituit în datul şi faptul real al consistenţei sale actuale mutilate şi al coexistenţei sale cu alte obiecte. În acest sens trebuie înţelese şi folosite ruinele romane în aranjamentul grădinilor, în peisajele din *Seicento* şi până în pragul vremurilor noastre. Templul lui Castor şi Polux din For, Templul Sibilei de la Tivoli constituie două exemple tipice de monumente care, în mutilarea lor, au dobândit un *facies* indisolubil legat de cel al ambientului peisagistic din jurul lor. De aceea este greşit să se creadă că orice coloană trunchiată poate fi legitim reînălţată şi refăcută, când, de fapt, ambianţa în care acest lucru s-ar fi putut întâmpla a ajuns de-acum, istoric şi estetic, la o rânduire ce nu trebuie distrusă. În acest sens este oricum greşită sistematizarea arheologică a unor zone din Roma pe care stratificarea epocilor le echilibrase astfel încât să integreze ruinele în spaţiul unei alte opere şi nu în acel spaţiu abstract, în acel vid care fără noimă se crează în jurul unui monument.

Neglijând mii de alte exemple, nu putem decât să reafirmăm teza că *ruina*, şi în instanţă estetică, trebuie să fie tratată ca *ruină*, iar intervenţia care se efectuează asupra ei se va limita la conservare, excluzând reintegrarea. Se observă că, şi în această privinţă, instanţa istorică şi instanţa estetică converg în hermeneutica intervenţiei de restaurare.

Aici trebuie readusă în discuţie problema păstrării sau înlăturării adăugirilor, ţinând cont că, în acest caz, nu este vorba doar de o ruină, ci poate fi şi chiar este vorba, de cele mai multe ori, de adăugiri realizate pe opere de artă, adăugiri care dacă ar fi înlăturate acolo unde este posibil, ar putea conduce la regăsirea unităţii originare a operei, nu doar a celei potenţiale. Pentru acest aspect al problemei, ne dăm seama că, din perspectiva estetică, se inversează valorile faţă de factorul istoric care punea pe primul plan păstrarea adăugirilor. Din perspectiva instanţei estetice este de dorit îndepărtarea adăugirilor. Se profilează deci posibilitatea unui conflict cu exigenţele de conservare propuse de instanţa istorică. Schiţat aici în cadru teoretic, el se poate declanşa, constituind prin excelenţă conflictul cel mai individualizat şi, ca să spunem aşa, irepetabil. Dar soluţia nu poate

fi justificată *ex cathedra,* ci trebuie să coincidă cu sugestiile instanței prevalente. Întrucât esența unei opere de artă este dată de faptul că ea constituie o operă de artă și doar în secundar de factorul istoric pe care-l include, este limpede că dacă adăugirea urâțește, denaturează sau dăunează parțial contemplării operei de artă, ea trebuie înlăturată; și vom avea grijă doar, pe cât posibil, s-o păstrăm de-o parte pentru documentarea și amintirea trecerii timpului; procedând altminteri, amprenta trecerii timpului ar fi anihilată și ștearsă de pe corpul viu al operei. De pildă, trebuie înlăturate necondiționat coroanele așezate pe capul Sfintelor Chipuri, acestea constituind probabil cel mai tipic și cel mai simplu caz de înlăturare a unor adăugiri.

Nu totdeauna însă avem de-a face cu situații atât de simple și de evidente. Să luăm de pildă cazul Chipului Sfânt *(Volto Santo):* ar trebui păstrate sau înlăturate veșmântul, coturnul, coroana? Potrivit unei deducții mecanice, s-ar putea crede că ar fi de dorit tocmai înlăturarea acestor elemente ulterior adăugate; dar nu suntem de această părere, dimpotrivă. Oricare ar fi valoarea Chipului Sfânt, ca sculptură romanică, rămâne un fapt cert că este vorba de o operă a cărei transmitere seculară s-a împlinit în forma iconografiei adăugite pe care încă o prezervă, reprodusă ca atare într-o serie întreagă de sculpturi, picturi sau gravuri, de la aceea, de pildă, a Baptisteriului din Parma, până la frescele lui Aspertini ș.a.m.d. Readucerea operei la aspectul său originar ar însemna înlocuirea ei *ex novo* în această neîntreruptă secvențialitate istorică ce o documentează. Considerăm că valența de operă de artă n-ar fi dominantă în cazul Chipului Sfânt, pentru a justifica anihilarea aspectului său istoric și de aceea am fi de părere să-i menținem acest aspect documentar pe care-l păstrează prin accesoriile adăugate și care în sine sunt relicve istorice de maximă importanță, independent de valoarea lor intrinsecă. În orice

caz, stabilirea dominanței uneia sau alteia dintre instanțe este totdeauna o judecată de valoare ce va determina păstrarea sau înlăturarea adaosurilor.

Acestea fiind spuse, n-am epuizat însă problema păstrării adăugirilor, deoarece trebuie să examinăm legitimitatea conservării *patinei* de data aceasta din punct de vedere estetic. Din perspectivă istorică am văzut că *patina* documentează trecerea prin timp a operei de artă și din această cauză trebuie conservată. Dar este oare tot atât de legitimă păstrarea patinei și din punct de vedere estetic? În acest context trebuie subliniat că această legitimitate este de la sine înțeleasă, independent de faptul că autorul a avut sau nu în vedere *stratul* cvasipalpabil pe care timpul l-ar fi depus pe suprafața operei sale. În acest caz legitimitatea conservării nu constituie paradigma conservării patinei, ci doar un caz, ca să spunem așa, „subliniat" al conservării în sine, asemenea silogismului protejat față de silogismul simplu. Insistăm asupra acestor lucruri, pentru că, după cum s-a spus, dacă patina trebuie să se configureze ca *adaos,* din perspectivă estetică adaosul ar trebui, în general, înlăturat și doar uneori, atunci când este cazul, vom recurge la procedura opusă, de păstrare, cerută de instanța istorică. De aceea legitimitatea conservării patinei trebuie să reiasă independent de modul în care coexistă cele două instanțe în cazul în speță. Cheia problemei este oferită de materia din care este alcătuită opera de artă; considerând că transmiterea imaginii formulate se face prin datul și faptul materiei și că rolul materiei este de a fi vehicul, materia nu va fi niciodată predominantă în raport cu imaginea; altfel spus, opera trebuie să se estompeze ca materie pentru a conta exclusiv ca imagine. În schimb, dacă materia se impune prin prospețime și impetuozitate astfel încât iese în evidență față de imagine, realitatea intrinsecă a acesteia din urmă va fi alterată. De aceea, din punct de vedere estetic, patina constituie

acea imperceptibilă atenuare conferită materiei care se vede astfel nevoită să se mulțumească cu un statut mai modest în cadrul imaginii. Acest rol este deci cel care va indica măsura practică a limitării conservării patinei, echilibrul la care va trebui să se raporteze. După cum se poate observa, am dedus astfel necesitatea conservării patinei și în instanța estetică: nu doar pe baza premiselor istorice sau pur și simplu pe baza unor criterii asiguratoare, ci din însuși conceptul de operă de artă, așa încât acest lucru nu va putea fi contrazis decât printr-o răsturnare a acestui concept prin care s-ar demonstra că materia trebuie să predomine în detrimentul imaginii. Atunci însă procedând astfel, suprema expresie a artei ar fi orfevrăria[1].

---

[1] Referitor la păstrarea sau înlăturarea patinei, care este câteodată unul și același lucru cu păstrarea sau înlăturarea *vernis*-urilor, s-a purtat o îndelungată dispută, neîncheiată încă și a cărei dovadă o constituie cele două eseuri reproduse în „Anexa" (p. 125—168). Ne-am opri, și în acest caz, asupra unei neașteptate mărturii, fundamentate pe baze psihologice mai degrabă decât pe gust, prudent contrare curățărilor integrale; neașteptată și în mod special semnificativă, pentru că provine din Anglia — fortăreața teoriei înlăturării patinei ca metodă de curățare. E. H. Gombrich, *Art and Illusion*, Pantheon Books, New York, 1960, p. 54—55:

„National Gallery din Londra a devenit acum centrul dezbaterilor cu privire la gradul ajustărilor pe care ar trebui să fim pregătiți a le face unei picturi.

Eu mă hazardez să consider că problema este privită prea des ca un conflict între metodele obiective ale științei și impresiile subiective ale artiștilor și ale criticilor. Valabilitatea obiectivă a metodelor folosite în laboratoarele marii noastre Galerii este tot atât de neîndoielnică pe cât este buna-credință a celor ce o aplică. Dar se poate îndreptățit obiecta că restauratorii, în munca lor dificilă și încărcată de responsabilitate, ar trebui să se informeze nu numai în legătură cu chimia pigmenților, ci și cu psihologia percepției — a noastră și cea a găinilor. Ceea ce le cerem nu este de a readuce fiecare pigment la nuanța sa originară, ci altceva, infinit mai subtil și mai delicat: de a păstra raporturile dintre culori.

În mod special pentru impresia de luminozitate care, după cum știm, revine în exclusivitate raporturilor în care se găsesc culorile între ele, și nu cum s-ar putea în schimb crede, strălucirii lor."

Nu ne mai rămâne așadar decât să examinăm problema conservării raportate la refacere. Și aici, din punct de vedere estetic, este limpede că soluția problemei depinde în primul rând de modul în care evaluăm refacerea: dacă aceasta oferă realizarea unei noi unități artistice, ea trebuie păstrată. Dar se poate întâmpla ca refacerea — făcătură condamnabilă sau nouă adaptare — să nu poată fi înlăturată, deoarece antrenase distrugerea parțială a unor aspecte ale monumentului de care ar fi depins fie conservarea lui ca ruină, fie reconstituirea unității sale potențiale. În acest caz refacerea trebuie păstrată, chiar dacă prejudiciază monumentul.

Refacerea Campanilei San Marco, ce poate fi considerată mai degrabă o copie decât o refacere, funcționând însă ca refacere pentru contextul urbanistic în care se inserează completându-l, repropune chestiunea legitimității *copiei* plasate în locul originalului, atât în cazul transferării acestuia în vederea unei mai bune conservări, cât și în cazul dispariției lui. Însă, nici în cadru istoric, nici în cadru estetic, nu se poate justifica înlocuirea originalului cu o copie; numai dacă opera de artă înlocuită are un simplu rol de element integrativ și nu este valoroasă în sine. Copia constituie un fals istoric și estetic, cu toate acestea, poate totuși avea o justificare pur didactică și mnemonică însă nu poate fi substituită originalului fără consecințe dăunătoare atât istoric cât și estetic. În cazul Campanilei San Marco, importantă este prezența în piață a unui element vertical; reproducerea exactă nu era neapărat necesară decât, este cazul s-o spunem, din prisma unui „sentimentalism" romantic. Tot astfel stau lucrurile și în cazul Podului Santa Trinità a cărui restaurare și anastiloză trebuiau încercate cu orice preț, dar nu prin substituirea brutală cu o copie. Lucrurile sunt cu atât mai grave pentru că dacă Campania San Marco nu reprezenta decât o construcție cârpăcită în timp, Podul Santa Tri-

nită era o operă de artă în cel mai înalt grad, astfel încât *falsul* executat este cu atât mai condamnabil.

Acel adagio nostalgic: „Așa cum era, unde era", socotind timpul reversibil și opera de artă reproductibilă, constituie negarea principiului restaurării însuși și o ofensă adusă istoriei și Esteticii.

7. SPAȚIUL OPEREI DE ARTĂ

Întrucât restaurarea este un aspect al actualizării operei de artă în conștiința celui care o recunoaște ca atare, este greșit să credem că această (re)actualizare ar fi o străfulgerare menținută doar o clipă. Greșeală dublă dat fiind că deși „străfulgerarea" operei de artă are loc tot în timpul istoric al unei conștiințe, durata acestei străfulgerări nu este subdivizibilă precum timpul istoric în care se inserează. Adică opera de artă, pentru a se dezvălui deplin unei conștiințe, poate folosi dacă nu chiar niște ani-lumină oricum, în mod cert, niște ani în decursul cărora vor fi adunate și polarizate toate acele elemente care servesc fie la deslușirea valorii semantice, fie a figurativismului specific imaginii date. Restaurarea, ca actualizare a operei de artă, este inclusă tocmai acestei filtrări și acumulări de date; este deci firesc să identificăm două etape: prima, cea de reconstituire a textului autentic al operei, cea de-a doua, de intervenție asupra materiei din care este alcătuită opera. Dar separarea acestor două etape nu corespunde unei succesiuni obligatorii în timp, datorită faptului că intervenția asupra materiei — în cazul căreia am putea fi confruntați cu adăugiri, repetiții inutile, omisiuni, până la îngroparea propriu-zisă, voită sau nu, care presupune redescoperirea în săpătură — ar putea să ajute

efectiv la reconstituirea textului autentic al operei. Aşa încât considerarea săpăturii[1] ca etapă în sine a cercetării istorice corespunde unei înaintări necesare în procesul de restaurare, dar este absurd să fie considerată autonomă ca şi când s-ar putea lipsi de restaurare. Săpătura nu este mai importantă ca restaurarea; săpătura în sine nu este altceva decât etapa preliminară a treptatei reactualizări a operei de artă în conştiinţa căreia aceasta fusese sustrasă prin îngropare; nu este decât preludiul restaurării şi nu putem considera restaurarea ca etapă secundară sau eventuală. A concepe săpătura altfel decât în aceşti termeni nu mai este nici operă de cercetare istorică, nici de cercetare estetică, ci o acţiune inconştientă a cărei răspundere socială şi spirituală este extrem de gravă, pentru că, fără doar şi poate, ceea ce este îngropat se află mai protejat prin menţinerea unor condiţii de-acum stabilizate decât în condiţiile întreruperii violente a acestora produse de săpătură.

Conceperea diverselor etape ale intervenţiei în vederea actualizării operei de artă şi restabilirea acestor etape nu în afara operei de artă, ci chiar în interiorul acelui timp în care opera de artă se revelează conştiinţei, produce o structură cu mult mai complexă decât sinteza prin care conştiinţa se obiectivează sieşi, prin recunoaşterea ca operă de artă a unui anume obiect.

Dar evident, nu este acum momentul să insistăm asupra examinării acestei structuri singulare a *conştiinţei care-şi revelează sieşi opera de artă.* Mai degrabă, după analizarea *timpului,* ar trebui să trecem la examinarea *spaţiului* în opera de artă pentru a ne da seama care este spaţiul tutelat de restaurare; subliniez: nu numai *în* restaurare, ci *de* restaurare.

Opera de artă ca *figurare* se defineşte printr-o spaţialitate autonomă, clauză a realităţii pure. Această spaţialitate ajunge să se insereze în

[1] arheologice *(n. tr)*

spaţiul fizic care este chiar spaţiul în care trăim şi ajunge să persiste în acest spaţiu, deşi fără să participe; este similar cu ceea ce se întâmplă în cazul temporalităţii absolute a operei care deşi reprezintă un prezent extratemporal, se inserează într-un timp pe care-l trăieşte conştiinţa noastră, într-un timp istoric datat sau chiar cronometrat.

Însă, pentru opera de artă, condiţia de a se insera, printr-o spaţialitate proprie, în spaţiul care este definit de prezenţa noastră vitală în lume constituie sursa unei infinităţi de probleme privind nu spaţialitatea sa, care este determinată odată pentru totdeauna, ci *punctul de sutură* dintre această spaţialitate şi spaţiul fizic. Dacă Restaurarea este restaurare prin faptul că reconstituie textul critic al operei şi nu prin intervenţia practică în sine, trebuie aşadar să începem prin a o considera asemănătoare normei juridice, a cărei valabilitate nu depinde de sancţiunea aplicată, ci de actualitatea voinţei prin care se defineşte ca imperativ al conştiinţei. Adică, operaţia practică de restaurare va fi faţă de Restaurare asemenea sancţiunii faţă de Lege, prima fiind necesară pentru eficienţa practică, dar nu indispensabilă în valabilitatea universală a legii înseşi.

Din această cauză prima operaţie pe care trebuie s-o luăm în considerare nu va fi îndreptată direct asupra materiei operei, ci va comporta asigurarea condiţiilor necesare pentru ca Spaţialitatea operei să nu fie împiedicată să se afirme în interiorul spaţiului fizic al existenţei. Din acest enunţ se deduce şi că acţiunea prin care o pictură este agăţată pe un perete nu denotă atât o etapă a *ambientării (arredamento)* cât, în primul rând, *configurarea* spaţialităţii operei, recunoaşterea sa şi, implicit, a măsurilor luate pentru a o departaja faţă de spaţiul fizic. A agăţa un tablou pe perete, a-i pune sau a-i scoate rama, a pune sau înlătura un piedestal de sub o statuie, a o lua de la locul ei sau a o

muta într-un alt loc, a deschide o piață sau o esplanadă într-o arhitectură, a o monta sau a o demonta, a o transfera chiar, în altă parte, sunt operații care se prezintă ca tot atâtea *acte* de restaurare și bineînțeles nu doar ca acte pozitive, dimpotrivă de cele mai multe ori, cu siguranță, negative, precum strămutarea și reasamblarea unei arhitecturi într-un alt loc.

8. RESTAURAREA PREVENTIVĂ

„Restaurarea preventivă" este o sintagmă curioasă ce poate crea confuzia că ar exista un fel de profilaxie care, realizată ca un fel de vaccinare, asigură imunitatea operei de artă la trecerea ei prin timp. O asemenea profilaxie nu există, este cazul s-o spunem, nici nu poate exista deoarece opera de artă, fie monument sau miniatură, nu poate fi concepută ca un organism viu, ci doar în realitatea estetică și materială prin care ființează și care mediază manifestarea operei de artă ca realitate pură.

Opera de artă, fie monument sau miniatură, rezultă ca fiind alcătuită dintr-un anumit număr de materiale și cantități de substanțe care, în interconectarea lor și datorită unor neprecizate și imprecizabile suite de împrejurări și de factori specifici, pot suferi alterări de diferite tipuri, nocive imaginii, materiei sau ambelor, necesitând astfel intervenția de restaurare. Așa încât posibilitatea prevenirii acestor alterări depinde în mod special de caracteristicile fizice și chimice ale materialelor din care este alcătuită opera de artă și nu se poate nega că prevenirea unor eventuale alterări poate să se dovedească chiar întru totul sau parțial contrară exigențelor operei ca operă de artă; adică opera de artă ca alcătuire dintr-o anume materie sau din anumite combinații de materie poate prezenta, sub rapor-

tul conservării ei, exigențe contrare sau, oricum, limitative față de cele ce-i sunt recunoscute sub raportul aprecierii ei ca operă de artă. După cum vom vedea în continuare, posibilitatea unui asemenea conflict nu este doar de natură teoretică. În acest loc este necesar să delimităm aria a ceea ce trebuie înțeles prin restaurare preventivă și să explicăm de ce am pomenit de restaurare preventivă și nu doar pur și simplu de acțiune preventivă.

Sintagma de restaurare preventivă se leagă în mod necesar de noțiunea de restaurare elaborată de noi. De fapt, am definit restaurarea ca „momentul metodologic al recunoașterii operei de artă în bipolaritatea sa estetică și istorică". Ce ar însemna deci, *moment metodologic?* Recunoașterea operei de artă ca operă de artă are loc intuitiv în conștiința individuală și această recunoaștere stă la baza tuturor comportamentelor ulterioare față de opera de artă ca atare. Se deduce de aici că atitudinea individului care recunoaște opera de artă ca atare întruchipează deopotrivă conștiința universală căreia îi este încredințată sarcina de a conserva și transmite opera de artă viitorului.

Această menire pe care recunoașterea operei de artă o impune celui care o recunoaște ca atare, apare ca un imperativ categoric, echivalent celui moral; prin caracterul imperativ determină ca arie a restaurării preventive tutelarea, înlăturarea eventualelor pericole, asigurarea de condiții favorabile. Dar pentru ca aceste condiții să nu rămână doar la stadiul exigențelor abstracte și să devină eficiente, este necesar ca opera de artă să fie examinată în primul rând în raport cu importanța imaginii concretizate prin ea și în al doilea rând în raport cu starea de conservare a materialelor care o alcătuiesc. Iată deci că această investigație se constituie ca metodologie filologică și științifică, unică modalitate în care va putea fi lămurită autenticitatea cu care imaginea a fost transmisă până la noi și starea

alcătuirii materiei din care ea rezultă. Fără această exactă investigație filologică și științifică, nici autenticitatea operei ca atare nu se va putea declara ca fiind încredințată reflecției, nici opera nu va putea fi asigurată în consistența sa pentru viitor.

Orice operație pe care o vom întreprinde, cu ajutorul elementelor rămase, în vederea restituirii a ceea ce se păstrează din imaginea originară sau în vederea asigurării conservării materiei căreia îi revine epifania imaginii va fi condiționată de completarea cu succes a dublei investigări de care vorbeam inițial. Prin urmare, operațiile ulterioare, care vor constitui ceea ce înțelegem în mod obișnuit prin restaurare nu sunt de fapt decât aspectul practic al restaurării, așa cum materia ce compune opera de artă — căreia practic i se adresează restaurarea — se subordonează formei operei.

De aceea definind restaurarea ca moment metodologic al recunoașterii operei de artă ca atare, implicit o identificăm cu acel moment al procesului critic care îi poate fundamenta legitimitatea și în afara căruia orice intervenție asupra operei de artă este arbitrară și nejustificabilă; mai mult decât atât, o excludem definitiv din sfera empirismului procedurilor tehnice și o includem în istorie, drept conștiință critică și științifică a momentului în care se produce ntervenția de restaurare.

Definind restaurarea într-un cadru teoretic în locul unuia practico-empiric, procedăm analog definirii dreptului făcând abstracție de sancțiune, întrucât legitimitatea dreptului trebuie să fundamenteze legitimitatea sancțiunii și nu invers; din sancțiune nu se poate deduce legitimitatea impunerii ei.

Acestea fiind zise nu înseamnă că subapreciem practica, dimpotrivă, o ridicăm la același rang cu teoria, fiindcă este limpede că teoria n-ar avea sens dacă n-ar trebui neapărat validată prin realizare, așa încât efectuarea operațiilor

considerate necesare într-un cadru preliminar constituie recunoașterea implicită a necesității lor.

În consecință, deoarece restaurarea nu constă doar din intervenții practice efectuate asupra materiei operei de artă, ea nu se va limita doar la aceste intervenții și, în viitor, orice măsură privind asigurarea conservării operei de artă ca imagine și ca materie din care a rezultat această imagine este inclusă conceptului de restaurare. De aceea distincția între restaurare preventivă și restaurare efectivă, executată pe pictură, operează doar cu titlu practic, întrucât și una și cealaltă sunt importante datorită imperativului unic pe care conștiința și-l asumă prin actul recunoașterii operei de artă în dubla sa polaritate estetică și istorică, conducând la salvgardarea ei ca imagine și ca materie.

Insistăm în a declara cu toată fermitatea valabilitatea intrinsecă a conceptului de restaurare și în cazul excepției pe care o reprezintă restaurarea preventivă, întrucât a o considera doar o extindere „umanistă" a conceptului de restaurare ar trăda o indulgență culpabilă în cazurile în care s-ar declanșa un conflict între parametri pe care îi presupune aprecierea estetică a operei și pe cei ai conservării materiei operei. În al doilea rând, de cele mai multe ori, măsurile preventive pe care conceptul de restaurare le implică sunt de anvergură și reclamă deseori cheltuieli mai mari decât cele necesare pentru o restaurare efectivă. Motiv suplimentar pentru a afirma peremptoriu utilitatea acestor măsuri și cheltuieli; afirmație în conflict însă cu mentalitatea curentă care ar dori limitarea la intervențiile de primă urgență.

Restaurarea preventivă este cu atât mai imperativă, dacă nu și mai necesară, decât cea de primă urgență, pentru că vizează tocmai neutralizarea acesteia care, de obicei, se soldează mai greu cu o salvare integrală a operei de artă.

Dacă deci se cade de acord asupra acestei viziuni cu privire la restaurare, apare limpede

că eforturile persoanei sau ale forului cărora le este încredințată opera de artă trebuie să se concentreze în primul rând asupra restaurării preventive. Dorind să replicăm obiecțiilor unui eventual interlocutor la explicațiile noastre cu privire la conceptul de restaurare, admitem ca singura obiecție posibilă pe aceea care n-ar recunoaște operei de artă (nu operei în sine, bineînțeles, ci conștiinței universale căreia îi aparține) dreptul de a supraviețui.

Dar este limpede că asemenea obiecție neagă însăși opera de artă cu valoarea sa universală pe care noi i-am recunoscut-o demolând, în consecință, de la bază, problematica restaurării.

Dacă nu există opera de artă nu poate exista nici restaurarea înțeleasă cu dublul său rol filologic și științific. Din această cauză, n-am vrut să ne mărginim la examinarea restaurării la nivelul practic al intervenției propriu-zise în operă, ci am vrut s-o fundamentăm chiar pe baza momentului manifestării operei de artă în conștiința fiecăruia. Restaurarea își găsește originea, justificarea și scopul în reflecția care se declanșează în urma acelei revelații subite. Acestea fiind spuse, putem trece acum la cercetarea principalelor ramuri în care se subdivide restaurarea preventivă.

Totuși nu acesta este locul pentru a detalia diferitele specializări: monumente, fresce, statui, picturi pe diferite suporturi, ci doar pentru a stabili niște direcții de cercetare care sunt comune tuturor operelor de artă, folosind la identificarea precauțiilor de adoptat cât și a eventualităților de evitat. Definirea acestor direcții de cercetare va trebui dedusă și din natura operei de artă, în situația sa specifică, de exterioritate obiectivă a conștiinței care o recunoaște ca atare.

Deoarece opera de artă se definește în primul rând prin dubla sa polaritate, estetică și istorică, prioritatea cercetării se va îndrepta către determinarea condițiilor necesare aprecierii operei ca imagine și ca fapt istoric.

În al doilea rând, opera de artă se definește prin materia sau materialele din care este alcătuită; în acest caz, cercetarea va trebui direcționată asupra stării și consistenței materiei, iar ulterior asupra condițiilor ambientale, în măsura în care acestea influențează sau de-a dreptul primejduiesc conservarea.

Astfel se configurează trei orientări de bază care vor putea direcționa investigările privind aplicarea măsurilor preventive, asiguratoare și prohibitive.

Bineînțeles, fiecare dintre marile genuri de opere de artă figurativă va da loc unei serii de căutări, măsuri și interdicții care, fiind general valabile, nu vor fi totuși totdeauna identice. Oricum, este de dorit să fie tratate pe secțiuni largi, dar nu trebuie uitat niciodată că fiecare operă de artă este un *unicum* și trebuie considerată ca atare și de aceea conservarea ei necorespunzătoare, alterarea sau distrugerea ei nu pot fi niciodată compensate de buna conservare a unei alte opere de artă considerată similară primei. Din această cauză și investigările, identificările, precauțiile necesare, nu vor fi mereu aceleași, nici măcar în cazul unuia și aceluiași monument. Lucru ce pare de la sine înțeles, dar care de fapt nu se întâmplă dacă ar fi să ne luăm după datele experienței practice.

Să revenim acum la cele trei mari orientări și în mod special la prima. Este vorba de cercetarea corespunzătoare determinării condițiilor necesare aprecierii operei ca imagine și ca fapt istoric. Întrucât tratăm tema restaurării preventive este clar că, în acest cadru, o astfel de cercetare este înțeleasă ca înlăturare a eventualelor obstacole în aprecierea operei. Se presupune deci că opera poate fi vizionată fără nici un fel de obstacole fie ca imagine, fie ca monument istoric. S-ar putea considera că această primă investigare se subînțelege și, de fapt, am putea-o trece cu vederea. În acest sens, este necesar un exemplu.

Să luăm ca exemplu fațada bisericii Sant'Andrea della Valle, așa cum arăta înainte de deschiderea piațetei cu care începe Corso del Rinascimento. Ce anume s-a alterat prin deschiderea piațetei și lărgirea străzii? Din punct de vedere material, nimic, din punct de vedere vizual, foarte mult.

Principala caracteristică a fațadei, din punctul de vedere al volumetriei arhitectonice este determinată de coloanele adosate peretelui. Această particularitate, destul de rară, provine din modelul atriumului de la Biblioteca Laurenziana a lui Michelangelo și impune cortinei fațadei o funcție cu totul diferită de cea a unui plan de fundal. Adică, privit dintr-un anumit unghi, ceea ce percepem plastic ca fundal se detașează, „avansează" către privitor; dintr-un alt unghi, coloana pare că reculează rămânând însă cilindrică, adică fără să apară ca atenuată în volum, redusă la o jumătate de coloană, ci, dimpotrivă, subliniată ca atare de un îngust *spațiu liber* (între conturul coloanei și nișa care o adăpostește). Făcând acum abstracție de considerația de bază că o asemenea caracteristică realizează spațialitatea proprie fațadei ca exterior-interior[1], este evident că se presupune existența unei distanțe relativ determinate pentru punctul de staționare al privitorului: o distanță fixă dincolo de care efectul scontat nu se mai produce, tocmai pentru că se crează „aplatizarea" optică a coloanei pe peretele „emergent", iar spațiul liber devine o simplă fâșie de umbră la marginile coloanei. În loc de a păstra intactă desfășurarea cilindrică în spațiu se crează o variantă liniară a coloanei, reducând-o la o platbandă verticală. De fapt, Michelangelo a folosit procedeul într-un spațiu interior închis, în atriumul Laurenzianei, cu „unică focalizare", ca să spunem așa. La fațada

[1] Referitor la analiza spațialității arhitecturii, facem trimitere la studiul nostru: *Dialogo sull'Architettura* în *Elicona*, vol. III—IV, Einaudi, Torino, 1956, p. 188—214.

de la Sant'Andrea della Valle, „focalizarea unică" era obținută și condiționată de lărgimea străzii. Odată modificată strada, punctul de vedere, inevitabil, a fost împins înapoi și astfel, acum, celui care privește fațada aceasta îi apare mai degrabă ca desenată, decât în volum, cum ar fi trebuit de fapt să apară.

Ce-ar fi însemnat, în acest caz, restaurarea preventivă? În primul rând asigurarea unui cadru legislativ care să nu se fi limitat doar la interzicerea modificării fațadei, ci să fi stabilit și intangibilitatea zonelor adiacente. Primul termen oglindește o conștiință legislativă analoagă prescripțiilor care încă se pot citi la colțurile străzii privind gunoaiele etc. Sunt dispoziții legislative care nu asanează răul, ci doar îl denunță, drept urmare gunoiul nu va mai apare în același loc, ci puțin mai încolo... Așadar, acest termen referindu-se exclusiv la fațadă n-ar salva-o decât sub aspectul existenței sale materiale, dar nu și cu ambientul spațial care o privește în mod special.

Să vedem atunci, în cadrul acestei prime investigări, ce se înțelege prin restaurare preventivă relativ la operă ca monument istoric. Și în acest caz, nu puține vor fi persoanele care se vor ridica împotriva gratuității unei astfel de investigări menite să prevină nu se știe exact ce. Dar să luăm ca exemplu Via Giulia din Roma și să presupunem că ar fi încă așa cum era acum 20 de ani. Putea fi conceput atunci un amendament care să impună păstrarea întregului complex ca un unic monument? Cu siguranță acest lucru s-ar fi putut, dar subtilele și interesantele *distinguo* ce intervin într-un astfel de caz plecau de la faptul că nu toate clădirile de pe acea splendidă stradă erau palate sau pălățele: mai apăreau și câte-o casă, o căsuță cârpăcită. În aceste condiții unitatea străzii ar fi fost salvată prin substituirea casei sau a căsuței cu un edificiu care prin *masă, culoare și înălțime* să nu fi distonat față de edificiile de valoare mai redusă, menținând un anumit *nivel*, să zicem așa, structurii perspectivale a străzii. Raționamente de acest gen, în cel mai bun caz, vor fi condus la construirea acelui *Virgilio* care nu este nici pe departe cea mai indecentă dintre noile construcții din Roma, deși fără îndoială că deranjează structura istorică a străzii lui Bramante, alterându-i, printr-un modernism prost înțeles, configurația cu care ajunsese până la noi și pe care, în conștiința noastră istorico-critică, aveam datoria de a o păstra nealterată.

Însă raționamentul pe care se bazează opțiunea de a înlocui o construcție de valoare redusă dintr-un ambient monumental cu una modernă având pondere, înălțime și culoare echivalente este doar în aparență logică, în realitate exprimând un sofism, întrucât înlocuirea se produce printr-o construcție care are sau nu dreptul de a se numi arhitectură. Dacă respectiva construcție nu se ridică la rangul de arhitectură, e clar că distrugerea unui *statu quo* care istoric trebuia să dăinuie așa cum era, nu va putea fi justificată, instanța istorică neputând ceda decât numai și numai în fața instanței estetice. Sau se consideră că respectiva construcție nouă se poate ridica la rangul de arhitectură, adică de artă și, în acest caz, dată fiind expresivitatea volumetrică contrastantă care caracterizează arhitectura modernă, inserția unei *adevărate* arhitecturi moderne într-un context vechi este inacceptabilă. Deci, fie că e vorba sau nu de arhitectură, nu poate fi admisă în nici un fel alterarea unui ambient arhitectural vechi prin substituirea părților ce-i alcătuiesc țesutul conectiv care, chiar dacă amorf, e totuși contemporan și istoric valabil (este de la sine înțeles că, printre ipotezele noastre nici măcar nu s-a luat în considerație cazul „falsului stilistic").

Dacă necesitatea de a acționa cu prudență în privința aprecierii viitoare a operelor de artă, exclusiv prin conservarea stării în care se găsesc,

pare mai greu de demonstrat, celelalte două orientări de investigare privind starea consistenței materiei și condițiile ce trebuie asigurate pentru o conservare corespunzătoare nu au nevoie de exemplificări preliminare, întrucât nu se bazează doar pe o apreciere care să presupună o sensibilitate artistică și istorică deosebită, ci pe deducții practice și științifice; acestea se impun de la sine într-un domeniu care, fiind mai obiectiv, este într-o mai mică măsură expus contestațiilor.

ANEXA

1. FALSIFICAREA

Falsificarea este greşit abordată dacă se consideră că poate fi tratată dintr-un punct de vedere pragmatic, ca istorie a metodelor de fabricare a falsurilor, în loc să se pornească teoretic de la judecata de fals. Fapt ce va rezulta imediat şi în mod nemijlocit dacă ne gândim că falsul nu este fals până când nu este recunoscut ca atare, neputându-se, de fapt, considera falsitatea ca o proprietate inerentă obiectului, deoarece, chiar în cazul limită şi principal al falsului — cazul monezilor — ea este dedusă prin comparaţie cu aliajul care alcătuieşte monezile autentice; dar, în sine, aliajul diferit nu este fals, este autentic. De aceea era îndreptăţit să se considere fapt penal fabricarea unor lire sterline care aveau acelaşi procentaj de aur cu cel al celor autentice şi, de asemenea, o absolută echivalenţă de turnare, dar a căror falsitate era consecinţa faptului că nu ieşiseră din Monetăria Britanică şi că activitatea de înlocuire a falsificatorilor nu putea rămâne nepedepsită de lege, cu toate că nu exista nici o înşelăciune în gramajul aurului. Aşadar falsul se fundamentează pe baza unei judecăţi. Judecata de fals se efectuează în termeni asemănători cu atribuirea predicatului unui anume subiect; conţinutul predicatului constă în raportarea subiectului la concept. Recunoaştem, astfel, în judecata de fals o judecată problematică, prin care ne referim la determinările esenţiale pe care subiectul ar trebui să le posede şi nu le posedă, dar pe care, în schimb, se pretinde că le-ar poseda; de unde, în cadrul judecăţii de fals se stabileşte incongruenţa subiectului faţă de conceptul său, obiectul însuşi fiind declarat fals.

Recunoaşterea faptului că falsul se fundamentează prin judecată şi nu pe obiectul în speţă constituie premisa indispensabilă, întrucât altminteri nu s-ar justifica cum unul şi acelaşi obiect, fără vreun fel de variaţie, poate fi considerat fie imitaţie, fie fals, în funcţie de intenţia care a stat la baza producerii sau punerii sale în circulaţie. Deci fundamentul diferenţierii între copie, imitaţie sau fals nu rezidă în diversitatea modalităţilor de a le fabrica, ci în intenţia cu care au fost produse. Se pot enunţa deci trei cazuri fundamentale:

1) fabricarea unui obiect asemănător sau reproducând un alt obiect sau în maniera şi stilul unei determinate perioade istorice sau a unei anume personalităţi artistice, fără nici un alt scop în afara documentării obiectului sau a delectării;

2) fabricarea unui obiect ca în cazul de mai sus, dar cu intenţia specială de a induce în eroare pe cineva cu privire la epocă, la consistenţa materială sau la autor;

3) introducerea în circuitul comercial sau, oricum, difuzarea obiectului — chiar dacă iniţial n-a fost produs cu intenţia de a induce în eroare — ca operă autentică, el fiind de epocă, de material, de fabricare sau de autori diferiţi celor ale obiectului model.

Primului dintre aceste cazuri îi corespund copia şi imitaţia care, cu toate că din punct de vedere conceptual nu sunt coincidente, reprezintă două nivele diferite ale procesului de reproducere al unei opere unicat sau de reluare a stilului propriu unei opere sau unui anume autor. Cel de-al doilea şi cel de-al treilea caz configurează cele două accepţii fundamentale ale falsului.

Numai pentru fiecare caz în parte se va putea, așadar, distinge falsul istoric de falsul artistic care ajunge să se prezinte ca subspecie a falsului istoric deoarece fiecare operă de artă este și monument istoric; intenția de a induce în eroare este identică în ambele cazuri.

Totuși, s-ar putea presupune că distincția între copie și imitație, pe de-o parte, și fals, pe de altă parte, s-ar putea fundamenta nu numai pe baza intenției care a stat la baza producerii lor, ci și pe anumite particularități, dată fiind diversitatea scopurilor în vederea cărora se execută o copie sau se vehiculează o contrafacere. Însă această diversitate se dovedește înșelătoare și de așa natură, încât nu determină nici o judecată certă, având cel mult uneori valențe de simptom pentru reiterarea intenției inițiale care a fost mobilul producerii obiectului. Așadar, oricât de diferită ar fi intenția celui care execută o copie în vederea documentării de intenția celui care o execută pentru a o trafica fraudulos drept original, și într-un caz și în celălalt, executorul acționează în sfera civilizației actuale și, implicit, în ambianța unei culturi determinate istoric până în detalii de modă și fie că execută copia în vederea documentării, fie drept contrafacere, el va fi, oricum, influențat să documenteze sau să contrafacă mai ales ceea ce apreciază sau caută în operă preferințele sau moda momentului, operă care nu va mai fi niciodată în fenomenologia sa completă, ci un aspect sau de altul al acesteia. Copiatorul sau falsificatorul vor dori să releve în reproducerea lor acel aspect în mod special prețuit și, inevitabil, vor neglija restul; de-aici deducem că și copiile pot fi datate, dezvăluindu-și apartenența la o perioadă istorică, doar dacă nu au fost obținute prin procedee mecanice; însă chiar și în acest caz, deși dificil, nu va fi totdeauna imposibil de a le distinge de original. Același lucru este valabil în cazul falsurilor; în orice domeniu și-ar exercita activitatea falsificatorul, se vor obține falsuri diferite de la o epocă la alta, indiferent că este vorba de monezi, statui sau picturi.

De aceea, copia, imitația sau falsul vor oglindi acel *facies* cultural al epocii în care au fost executate și, în acest sens, vor beneficia de o istoricitate care ar putea fi considerată dublă prin faptul de a fi fost realizate într-o perioadă anume și prin faptul că poartă în sine, insesizabil, mărturia preferințelor, gustului, modei respectivei perioade. Rezultă implicit că istoria falsurilor ar aparține de drept nu numai istoriei gustului, ci, dacă este vorba de opera de artă, și istoriei criticii de artă, întrucât falsul ar putea reflecta tipul caracteristic de *lecturare* a operei de artă și de descifrare a stilului propriu unei perioade istorice date. Deja falsurile care acum 50 de ani au indus în eroare cunoscători experți, astăzi sunt demascate mult mai lesne, deoarece astăzi opera de artă este contemplată și evaluată pe criterii diferite celor folosite la începutul secolului. Este elocvent mai ales exemplul operei lui Dossena, profilate pe o abilă contaminare stilistică care sugerează identificarea unor anume maeștri intermediari sau a unor etape intermediare din opera unor maeștri binecunoscuți, exploatând deci practica unei critici filologice pe atunci destul de în vogă, care urmărea „fixarea" stilului unui maestru până în detalii net definite, invariabile, în stileme distincte.

În concluzie, istoria falsurilor se va închega ținând cont și de cópii și imitații, nu doar de falsurile certe; aceasta nu numai din cauza esențialei coincidențe a procedeelor implicate și într-un caz și în celălalt, ci și din cauza altor două grupuri de motive și anume: dificultatea de a dovedi frauda, lucru esențial în judecarea unui fals și imposibilitatea de a exclude, chiar și pentru cele mai îndepărtate perioade ale civilizației, o producție intenționată de falsuri, deoarece civilizația este sinonimă și cu comerțul și deci cu o ierarhie, fie și rudimentară, de valori asupra cărora se exercită numaidecât viclenia omenească.

Datorită dificultății de a dovedi înșelătoria sau, altfel spus, de a dovedi acel *animus* care prezidează producerea sau difuzarea obiectului, ar trebui, ca și în drept, presupusă buna credință până la proba contrarie și, în consecință, dintr-un dublu motiv, producerea și vehicularea copiilor, replicilor, imitațiilor n-ar putea fi exclusă din istoria falsurilor.

Întrucât numai acel *animus* determină judecata de fals, este necesară dezlegarea unei chestiuni care, mai ales în viața artistică modernă, a ajuns să dobândească o anume importanță: dacă artistului creator al unei anumite opere îi este permis sau nu să reproducă acea operă la o oarecare distanță în timp, datând-o sau dând-o drept anterioară epocii exacte în care reproducerea a fost executată. Dacă această din urmă condiție este exclusă în mod explicit prin apoziția datei reale, judecata de fals nu poate fi emisă, dar când data este intenționat modificată sau omisă, acel *animus* de a induce în eroare cu greu va putea fi revocat; iar artistul, devenit falsificator al propriei opere, nu va putea asuma — moral sau juridic — o altă postură decât similară celei a oricărui alt falsificator.

În fine, mai rămâne de analizat dacă operei de artă falsificate i se poate recunoaște o valoare în sine și pentru sine dincolo de calitatea frauduloasă a producerii și difuzării falsului.

Din perspectiva execuției tehnice și deci a manufacturării sale, ca piesă de artizanat deci, fără îndoială că i se poate recunoaște o valoare de document istoric. Dar discursul nu este valabil pentru a recunoaște falsului valențe de operă de artă, mai ales când este vorba nu doar de o copie substituind originalul, ci de o interpretare, presupusă autonomă, a stilului unui anumit maestru. Trebuie făcută și distincția că legitimitatea copiei, exceptând virtuozitatea execuției, este admisibilă, din punct de vedere estetic, în măsura în care este ecoul originalului, minimalizând însă, estompând imaginea aceluia ori de câte ori îl reproduce sau îl răspândește.

Și încă s-ar mai putea obiecta că reluarea stilului unui maestru nu constituie un fapt mult diferit față de ceea ce în mod obișnuit s-a petrecut în toate perioadele istorice când, în anturajul unei mari personalități, s-au consemnat reluări, interpretări, adaptări fără ca aceste lucruri să fi constituit vreodată capete de acuzare, nici din punct de vedere moral, nici din punct de vedere estetic, exemplificând prin cazuri ca acelea de tip Giotto-Maso, Giorgione — Tiziano, Masolino — Masaccio, între care diferențierile sunt deseori extrem de dificile, de multe ori imposibile. Recent, s-a încercat tocmai revendicarea unui statut asemănător în legătură cu unul dintre falsurile cele mai celebre din ultima vreme: *Cina din Emmaus* a falsificatorului lui Vermeer, Van Meegeren (cf. Ragghianti, în „Sele-Arte", nr. 17, martie-aprilie 1955).

Dar aici răspunsul nu poate fi decât negativ. În cazul în speță, adaptarea la stilul lui Vermeer este făcută în stilul lui Dossena, adevărata putere de sugestie a tabloului rezidă în inventarea unei opere de tranziție din faza cea mai puțin cunoscută a creației lui Vermeer și chiar în procedura adoptată cu scopul de a înșela. Pentru ca imitația operei să asume o valoare autonomă ar trebui mai ales să fie evitat echivocul cu privire la data reală a genezei ei, iar forma de la care se pornește să exprime cu adevărat esența unei noi subiectivități. Lucru posibil, dar care exclude — datorită inechivocității datării — supoziția de fals, aducând opera în mulțimea operelor de artă autentice, astfel încât verdictul ce le afirmă ca atare va fi o judecată cu caracter de aserțiune, în timp ce verdictul de fals e problematic, revelând divergența dintre artă și fals chiar și în forma logică a judecății care le statuează ca atare.

2.

COMENTARIU TEORETIC PRIVIND TRATAMENTUL LACUNELOR*

Până la ora actuală problema tratării lacunelor unei opere de artă deteriorate a primit soluții contradictorii, în principal datorită faptului că a fost abordată empiric în timp ce soluționarea sa este, în primul rând, de ordin teoretic. E drept că s-ar putea obiecta că diversitatea soluțiilor ivite depinde și de structura variată a operelor de artă, fie ele de arhitectură, de sculptură sau de pictură sau de orice alt gen și, în consecință, o tratare unitară ar fi împiedicată de obiectivitatea, de specificul intrinsec operelor în cauză.

Însă chiar o obiecție de acest tip reconfirmă asertiunea pe care am făcut-o inițial, întrucât o soluție care ar decurge din obiectualitatea specifică operei de artă evidențiază empirismul prin care se încearcă odată cu fiecare caz în parte rezolvarea problemei, problemă legată însă de însăși esența operei de artă. Adaptarea, ca să spunem așa, pe care premisa teoretică va trebui să o suporte pentru a se adecva fiecărui caz în parte, nu implică excluderea premisei teoretice.

Trebuie deci explicat în ce constă această premisă teoretică, indispensabilă, după părerea noastră, asigurării unui tratament rațional al lacunelor.

* Comunicare la cel de-al XX-lea Congres de Istoria Artei, New-York, septembrie 1961.

Pentru a realiza acest lucru trebuie circumscris obiectul cercetării noastre, adică opera de artă. S-ar putea considera că în această privință este vorba despre o chestiune mai mult decât evidentă, dar tocmai această evidență trebuie analizată. Opera de artă, așa cum ni se prezintă într-un muzeu, este aceeași operă de artă care a fost creată de artist sau a devenit oare altceva odată terminată, odată ce s-a întrerupt efectiv raportul creativ și de aceea și faptic — dintre operă și artist — întrucât ea a intrat să facă parte din lume, ca obiect posibil al unei experiențe universale? Și cum poate fi definit, în ce constă oare acest altceva?

Ei bine, astfel stând lucrurile, e limpede că intenționăm să abordăm fenomenologic opera de artă, adică să-i impunem o specială *epoché*. Ne vom limita să considerăm opera de artă doar ca obiect al experienței „în lumea vieții", pentru a cita o expresie a lui Husserl. Prin aceasta, opera de artă nu va fi retrogradată la statutul de obiectualitate generică; fără a-i cerceta esența, va fi acceptată așa cum a intrat în sfera percepției, a experienței noastre. Opera de artă astfel circumscrisă, suntem în măsură să evaluăm toate acele aspecte care ni se sustrag atenției atunci când cercetăm opera de artă în esența ei, începând cu aspectele care privesc consistența materială și, implicit, starea de conservare și până la prezentarea muzeală a operei.

Astfel, dacă se judecă esența operei de artă, e limpede că tot ceea ce privește „materialul extern și dat", cum spunea Hegel, din care este alcătuită, condițiile termohigrometrice în care se găsește sau în care ar fi de dorit să se găsească, condițiile specific muzeografice ce trebuie menținute în vederea expunerii ei publice reprezintă aspecte irelevante. Dar opera de artă, mai ales pentru faptul că în esență este operă de artă, nu rămâne izolată în afara experienței

noastre, dimpotrivă, odată recunoscută ca atare, are dreptul să fie extrasă din lumea fenomenologică și, prin intermediul acestei circumscrieri specifice efectuate în „lumea vieții", trebuie să fie tratată strict în raport cu recunoașterea efectuată. Însă această recunoaștere, prin intermediul specificei *epoché*, ne învață că opera de artă ajunge la noi ca un circuit închis, ca fiind ceva în care nu avem drept de intervenție decât cu două condiții: pentru a o conserva integral cât mai mult posibil și, dacă acest lucru este necesar, pentru a-i consolida structura materială periclitată. „Conservarea integrității" se prezintă deci ca un concept opus refacerii, chiar dacă în anumite cazuri ar putea părea că operațiile cerute de conservare și de refacere sunt identice. Dar refacerea presupune inserția în acel ciclu închis care este creația, o substituire a artistului însuși, înlocuindu-l; în timp ce conservarea integrității operei se limitează la a interveni exclusiv pentru a contracara intervenții nelegitime sau acțiunea timpului, atunci când opera este desfigurată prin adaosuri sau modificări care nu reușesc realizarea unei noi sinteze. Și deci, în timp ce refacerea se rezolvă printr-o intervenție empirică de substituire istorică și creativă, având pretenția de a se insera într-o etapă din *iter*-ul operei de artă ce fusese închis de Autor și care este ireversibil, prin intervenția de conservare nu se forțează momentul în care opera de artă a intrat în *lumea vieții* și deci dobândește o a doua *istoricitate* față de prima sa intrare în lumea vieții prin intermediul elaborării de mai lungă sau mai scurtă durată datorate autorului ei.

Odată lămurit acest aspect se clarifică și premisa teoretică privind tratarea lacunelor. De vreme ce am stabilit că opera de artă de care trebuie să ne ocupăm este cea care interferează cu experiența noastră, cu istoricitatea noastră prezentă, este evident că trebuie să ne rezumăm la a o cerceta în prezența sa actuală în conștiința noastră și deoarece o examinăm astfel, nu avem de gând să-i discutăm esența pe care o presupunem aprioric, ci să o tratăm ca obiect al acestei experiențe actuale.

Vor intra așadar sub incidența analizei noastre toate aspectele care privesc consistența operei de artă în structura sa materială și, de asemenea, aspectele relative la condițiile termohigrometrice în care se găsește, la expunerea sa care comportă termeni ca „iluminat" sau „fundal" sau „ambianță de expunere", dacă opera în cauză aparține grupului celor ce sunt în mod obișnuit denumite opere de artă mobile. În cadrul circumscris al analizei operei de artă ca fenomen, ca fenomen dintr-o clasă aparte, am putea aborda și problema tratării lacunelor. Imediat vom vedea că orice fel de intervenție îndreptată spre o integrare bazată pe supoziții sau pe aproximații a imaginii lacunare constituie o intervenție ce ține cont de respectul față de opera de artă, respect care ne impune restricții, întrucât nu suntem artistul creator și nu putem inversa cursul timpului pentru a ne introduce cu legitimitate în momentul exact în care artistul crea partea care acum lipsește. Unica atitudine permisă față de opera de artă care a intrat în lumea vieții este de a lua în considerație opera de artă în prezența sa actuală în conștiința noastră și de a obliga atitudinea noastră față de opera de artă la respect, lucru ce implică păstrarea și respectarea integrității a ceea ce a ajuns până la noi, fără a-i prejudicia viitorul.

Printr-o astfel de atitudine ne limităm la a înlesni aprecierea a ceea ce a mai rămas din opera de artă, evitând integrările prin analogie, în așa fel încât să nu se ivească nici un fel de îndoieli privind autenticitatea vreunei părți a operei de artă. Acum și numai acum poate fi examinată chestiunea dacă ceea ce subzistă dintr-o operă de artă semnifică efectiv mai mult decât o simplă „supraviețuire" materială, adică dacă unitatea imagistică a operei de artă n-ar permite cumva reconstituirea unor anumite por-

țiuni pierdute, poate chiar reconstituirea acelei unități potențiale pe care opera de artă o posedă ca *întreg* și nu ca *total*. Socotim că acest lucru este admisibil și chiar de dorit, cu precauțiile de rigoare, dar vrem să subliniem că prin considerații de acest tip, depășim acea *epoché* pe care ne-am impus-o și că analizăm opera de artă în esența sa pentru a vedea dacă și până la ce punct reconstituirea unor anumite porțiuni dispărute poate fi considerată o ,,emanație" justificată a imaginii înseși sau, dimpotrivă, o integrare analogică sau fantezistă. Datorită faptului că judecata nu poate fi decât individuală, integrarea propusă va trebui să recurgă, limitativ, la metodele susceptibile de a fi recunoscute la prima vedere, fără necesitatea unor documentări specializate; să apară ca *propunere* care se subordonează judecății critice. De aceea, orice eventuală integrare, fie și minimă, trebuie să fie ușor identificabilă; în acest sens, la Institutul Central de Restaurare am elaborat pentru pictură tehnica *al tratteggio*, în acuarelă, care se diferențiază ca tehnică și ca materie de tehnica și de materia restului picturii integrate. Procedând astfel nu depășim granițele acelei *epoché* pe care ne-am impus-o, întrucât integrarea noastră constituie un fenomen în fenomen și, ca atare, nu se ascunde, ci se reliefează.

Dar, din cele de mai sus, rezultă evident că eventualitatea integrării ipotetice a unor lacune nu este decât o soluție parțială pentru anumite cazuri, să spunem așa, marginale, deoarece, pentru a exemplifica, va fi imposibilă acceptarea ca ipotetică a unei integrări care înlocuiește un chip care lipsește ș.a.m.d. Integrările ipotetice — puse adică între paranteze, precum acelea pe care filologii le propun în textele lacunare — sunt admisibile în cazul acelor conexiuni reconstruibile pe baza unei *metalogici* speciale pe care imaginea o posedă și pe care contextul imaginii o permite, fără alternative posibile. Exclusiv în acest cadru se admit circumstanțierile *de la caz la caz*. Dar, de cele mai multe ori, aceste integrări ipotetice nu sunt posibile și iată că atunci apare problema lacunei în sine și pentru sine. În acest loc dorim să recurgem (ca probă indirectă a metodei pe care am proferat-o în cei 20 de ani de experiență de la Institutul Central de Restaurare) la *psihologia gestaltistă*. Ce este o lacună care apare în contextul unei imagini picturale, sculpturale sau chiar arhitecturale? Dacă ne raportăm la esența operei vom sesiza imediat că lacuna este o întrerupere formală nedorită, pe care o putem resimți ca „dureroasă"; dar dacă ne menținem în limitele acelei *epoché*, adică dacă rămânem în sfera percepției imediate, vom interpreta lacuna cu ajutorul schemelor spontane ale percepției, ca schemă a figurii pe fond: adică vom sesiza lacuna ca o *figură* căreia imaginea pictată propriu-zisă îi servește drept fond. Retrogradarea imaginii la rang de *fond* și violenta intruziune a lacunei ca figură într-un context care tinde să o expulzeze generează o alterare mult mai puternică decât întreruperea formală pe care o produce în imagine. Problema se conturează acum cu claritate: trebuie atenuată valoarea emergentă, de figură, dobândită de lacună față de adevărata figură care este opera de artă. Astfel este evident că rezolvările „de la caz la caz" pe care le pretinde lacuna nu vor suferi în linii mari derogări de la principiu, principiu care presupune atenuarea evidenței perceperii lacunei ca figură. În această căutare de soluții specifice ne va fi sprijin tot *psihologia gestaltistă*. Trebuie să eliminăm orice fel de ambiguitate a lacunei, adică să evităm posibilitatea absorbției ei în imagine care în acel fel s-ar estompa ca imagine; va fi deci oportun ca lacuna să se situeze pe un nivel diferit de cel al suprafeței imaginii, iar acolo unde acest lucru nu se va putea întâmpla, tonul lacunei va trebui gradat în așa fel încât să creăm o situație spațială distinctă față de tonurile imaginii lacunare. Acest lucru dovedește cât de empiric și eronat este criteriul *zonei neutre* reprezentând o intervenție tot atât de

arbitrară ca și completarea fantezistă, dacă nu se ține cont de evidența lacunei ca figură. De asemenea, se va observa că schemele spontane ale percepției, pe care ne bazăm, nu sunt chiar toate spontane, ci, măcar în parte, și dobândite; este dobândită, de pildă, schema citirii de la stânga la dreapta, inculcată de pictura bizantină, dar care era ignorată în antichitatea clasică. Însă această obiecție nu schimbă absolut deloc esența problemei și a soluției. Dorim ca problema tratării lacunelor să primească o soluție care să nu aducă prejudicii viitorului operei de artă sau să-i altereze în vreun fel esența. Reperele pe care le-am stabilit: absoluta și ușoara recognoscibilitate a integrărilor care realizează unitatea potențială a imaginii, atenuarea evidenței lacunei ca figură, sunt repere care permit o mare varietate de soluții specifice, soluții care, de asemenea, vor fi în principiu univoce ca sens. Este neîndoielnic că acolo unde există posibilitatea evoluției unor anumite scheme spontane ale percepției, ar fi oricând posibil, în viitor, să se aplice lacunelor un tratament care să țină cont, în consecință, de această rafinare a percepției. De aceea n-am dat și nu vom da rețete; principiul însă rămâne același și cele două momente ale istoriei artei vor rămâne totdeauna distincte, pentru că distincte rămân istoricitatea operei de artă create de artist de istoricitatea de care beneficiază opera odată ce a intrat în *„lumea vieții"*. Nu putem nega faptul că, dat fiind că receptăm opera de artă în această a doua dimensiune istorică a sa, insistăm asupra acesteia și pe baza ei trebuie să ne modelăm atitudinea față de opera de artă și datorită faptului că opera se poate prezenta incompletă sau lacunară.

3. PRINCIPII DE RESTAURARE A MONUMENTELOR

Pentru restaurarea monumentelor sunt valabile aceleași principii care au fost enunțate pentru tot restul operelor de artă, pentru picturi, mobile sau imobile, obiecte de artă și istorice și așa mai departe, conform accepției empirice care discerne între operele de artă și ceea ce numim arhitectură. Prin urmare, deoarece și arhitectura este operă de artă și beneficiază, ca operă de artă, de dubla și inseparabila calitate de monument istoric și operă de artă, restaurarea arhitecturii se află și ea sub incidența instanței istorice și a instanței estetice. Cu toate acestea, când normele restaurării operelor de artă se aplică restaurării monumentelor de arhitectură trebuie ținut cont în primul rând de structura formală a arhitecturii, diferită de cea a operelor de artă înțelese în accepția empirică mai sus pomenită. De aceea, chiar dacă există posibilitatea ca o pictură, o sculptură, un obiect de artă sau decorativ să fi fost create special pentru un anumit spațiu, constituie un caz extrem de rar — doar cazul monumentelor rupestre — ca o sculptură sau o pictură să fie indisolubil legată de un atare spațiu, teoretic realizat într-un loc determinat, și care odată extrasă de-acolo, să nu mai poată beneficia de condiții spațiale asemănătoare sau poate chiar mai bune decât cele în care se găsea inițial, deoarece spațialitatea

creată într-o reprezentare dată nu acționează din exterior, ci este chiar funcție a propriei structuri. Așadar, cu siguranță diferențierea condiției arhitecturii nu depinde de o esență diferită a acesteia față de opera de artă, ci de faptul că, într-o arhitectură, spațialitatea proprie monumentului coexistă cu spațiul ambient în care monumentul a fost ridicat. Dacă în cazul unei arhitecturi ca interior salvgardarea dimensiunii exterior-interior este asigurată doar prin conservarea interiorului, într-o arhitectură ca exterior, dimensiunea interior-exterior necesită conservarea spațiului-ambient în care monumentul a fost construit. Și iată deci cum, în timp ce va exista posibilitatea, în caz de necesitate, de a reconstitui — chiar dacă nu într-un mod absolut perfect — interiorul unui monument (camera funerară a unui mormânt, pictată sau nu, cu decaparea și anastiloza pereților), pentru un monument exterior, posibilitatea reconstituirii datelor ambientului se va realiza exclusiv prin anastiloza monumentului — acolo unde va fi posibilă demontarea piatră cu piatră — dar numai și numai în același loc și nicidecum în altă parte.

Problema prezintă totuși două aspecte distincte: cel al evaluării situației prin prisma monumentului și cel prin prisma ambientului în care monumentul se plasează; ambientul pe lângă faptul că este indisolubil legat de monument sub raport spațial, poate fi la rândul său monument în cadrul căruia monumentul în chestiune reprezintă un element.

Astfel se configurează problematica specială a arhitecturii ca exterior față de problematica generală a operei de artă, raportate la eventualele intervenții de restaurare.

De aceea, ca prim aspect ne apare caracterul inalienabil al monumentului ca exterior din situl istoric în care a fost realizat. Cel de-al doilea aspect comportă examinarea problematicii ivite prin alterarea unui sit istoric, în raport cu modificările sau dispariția parțială ori totală a unui monument aparținând sitului respectiv.

Totodată, din prima aserțiune prin care recunoaștem caracterul inalienabil al monumentului ca exterior, se desprind câteva corolare:

1) absoluta ilegitimitate a demontării și recompunerii unui monument într-un loc diferit, altul decât cel în care a fost realizat, ilegitimitate care derivă într-o mai mare măsură din instanța estetică decât din instanța istorică, deoarece prin alterarea datelor spațiale ale unui monument i se anulează statutul de operă de artă;

2) devalorizarea monumentului demontat și reconstruit în altă parte, devenit propriul său *fals* obținut cu materiale proprii;

3) legitimitatea demontării și recompunerii este legată în exclusivitate de salvgardarea monumentului, atunci când nu i se poate preveni în nici un alt fel degradarea. Însă aceste operații trebuie efectuate totdeauna și exclusiv în raport cu situl istoric în care monumentul a fost realizat.

Odată enunțate aceste corolare este evident că problemele figurative privind dispariția sau alterarea unuia sau altuia dintre elemente — elemente care pot avea sau nu fiecare caracter de monument în sine — în cadrul unui sistem istoric determinat, constituie reversul problemei privind conservarea *in situ* a monumentului.

Concomitent trebuie precizat că vorbim de „sit istoric" nu doar de „ambient monumental", pentru că din punctul de vedere al monumentului și al mediului natural în care acesta se găsește funcționează ca ambient monumental, deși cu greu s-ar realiza și reciproca: să i se recunoască adică mediului natural necesitățile pe care le pretinde un ambient monumental. Exemple în acest sens ar putea fi colina San Miniato al Tedesco, surmontată de turnul lui Frederic al II-lea, dărâmat de nemți, fortul lui Ghino di Tacco de pe vârful Radicofani, turnurile funerare care străjuiesc podișurile din deșertul ce înconjoară Palmira.

În urma stabilirii datelor problemelor privind conservarea stilului istoric în relație cu monu-

mentul și a monumentului ca element al acestui sit-ambient, se conturează două întrebări fundamentale:

1) considerând că un anumit monument reprezintă un element dintr-un ambient fie natural, fie monumental, în cazul în care acest ambient este alterat decisiv, așa încât nu mai corespunde deloc datelor spațiale conforme cu natura monumentului însuși, mai rămâne oare valabil caracterul inalienabil impus anterior monumentului?

2) considerând că ambientul natural sau monumental nu este alterat fundamental în datele sale spațiale, ci doar au dispărut unul sau mai multe elemente, reconstituirea acestora prin intermediul cópiilor — chiar dacă fiecare în sine constituie o falsificare — va fi admisibilă pe motivul global că se reconstituie spațial ambientul, dacă nu chiar și că se reînvie — reînviere imposibilă pe alte căi — monumentul?

Este limpede că rezolvarea acestor întrebări nu poate avea loc decât în contextul principiilor generale ale restaurării, acestea fiind deduse din însăși esența operei de artă.

Călăuzindu-ne după aceste principii putem răspunde la prima întrebare: trebuie întotdeauna să încercăm să readucem datele spațiale ale sitului cât mai aproape posibil de cele originare, dar monumentul nu trebuie mișcat din loc chiar dacă alterarea datelor spațiale este iremediabilă. Calitatea de autenticitate a monumentului lăsat la locul său va trebui întotdeauna să treacă înaintea calității hedonistice a acestuia.

Pentru soluționarea celei de a doua întrebări trebuie, în primul rând, să stabilim dacă elementele dispărute — prin a căror dispariție s-a alterat spațialitatea ambientului originar — pot sau nu constitui fiecare monument în sine. Dacă nu constituie monumente în sine, încă s-ar mai putea admite o reconstituire, deoarece, oricât de falsificate ar fi, nefiind opere de artă, reconstituie totuși niște date spațiale; dar, tocmai pentru că nu sunt opere de artă, nu schimbă calitatea artistică a ambientului în care se inserează exclusiv ca repere spațiale generic definite. Exemplul cel mai potrivit îl oferă casele reconstituite din Piața Navona. Bineînțeles, acestea fiind spuse, nu se exclude ipoteza că arhitecturi foarte noi ar fi putut să se integreze foarte bine, dar aceasta nu mai este o problemă de restaurare, ci de creație, care nu se rezolvă pe baza unor principii, ci necesită elaborarea unei noi imagini.

Dacă, în schimb, elementele dispărute au constituit fiecare în parte o operă de artă în sine, atunci trebuie absolut exclusă posibilitatea reconstituirii lor prin cópii.

Ambianța va trebui refăcută pe baza datelor spațiale ale monumentului dispărut, nu pe baza celor formale. În acest mod ar fi trebuit, într-adevăr, reconstruită o campanilă la San Marco în Veneția, dar nu cea căzută; tot așa trebuia reconstruit un pod la Santa Trinità, dar nu Podul lui Ammannati.

Întreaga problematică a restaurării monumentale care se referă la structura spațială specifică arhitecturii este cuprinsă în principiile și problematica mai sus formulate. Restul chestiunilor coincid cu cele ale celorlalte categorii de opere de artă: distincția dintre aspect și structură, conservarea patinei și a etapelor istorice prin care a trecut monumentul.

4.
RESTAURAREA PICTURII ANTICE*

Ca direcţie de principiu trebuie considerat că restaurarea picturii antice — înţelegându-se prin această denumire pictura anterioară Evului Mediu — nu reprezintă, în domeniul restaurării, o ramură atât de autonomă pe cât ar putea fi, de pildă în medicină, chirurgia faţă de terapiile care nu implică intervenţii chirurgicale. Restaurarea picturii antice este subinclusă restaurării picturii, în acelaşi mod în care pictura medievală nu se izolează de cea de Renaştere, barocă sau modernă. Într-adevăr, s-ar putea argumenta că picturile antice, începând cu cele din Paleoliticul superior şi până la cele care realizează în aria mediteraneană conexiunea cu primul Califat islamic, se prezintă cu caracteristici tehnice diferite sau presupuse a fi astfel faţă de ceea ce se cunoaşte despre pictura posterioară secolului al VIII-lea, dacă acestui secol — mai degrabă după Pirenne decât pe baza depoziţiei lui Romulus Augustulus — îi atribuim începutul Evului Mediu. Însă chiar făcând concesii unei atari diversităţi, n-ar fi corect să instituim prin restaurarea picturii antice o categorie cu totul aparte în sfera restaurării picturii.

* Comunicare susţinută la cel de-al VII-lea Congres Internaţional de Arheologie Clasică, Roma—Napoli, sept. 1958; publicată în „Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro", 33/1958, p. 3—8.

La baza argumentaţiei contrare pe care n-o acceptăm, stă nesiguranţa care şi acum domneşte în determinarea tehnicilor folosite în pictura, fie pe stâncă, fie pe tencuială, fie pe panou sau pe pânză, în perioada cuprinsă între Paleoliticul superior şi începutul Evului Mediu.

Această nesiguranţă există şi va continua să existe, credem, încă multă vreme, întrucât metodele analizei ştiinţifice elaborate până acum nu oferă certitudini absolute cu privire la *medium*-urile şi tehnicile folosite.

Informaţiile insuficiente despre autori, chiar şi în ceea ce priveşte perioada clasică, întreţin în subsidiar echivocul, nemaiexistând coincidenţă exactă între datul documentar şi opera subzistentă. Pentru toate acestea se oferă ca exemplu clasic divergenţa de opinii cu privire la encaustică, *kausis*, ceara punică; divergenţă de opinii pe care ar fi inutil să încercăm a o rezolva prin ingenioasele reconstituiri actuale ale tehnicii, pe baza reţetelor, confuz transmise de Pliniu, de Vitruviu şi de autorii mai târzii până la Heraclius şi în *Mappae Clavicula*.

Dar aceste incertitudini în privinţa tehnicii nu pot sustrage picturile antice restaurării. Mai mult decât atât: prin rezolvarea completă a acestor incertitudini nu este sigur că restaurarea ar fi neapărat avantajată. Oricât de surprinzătoare ar părea această afirmaţie, este bine să o probăm subliniind câteva aspecte care, într-adevăr, trebuie considerate fundamentale în restaurare.

Primul aspect priveşte materia din care opera de artă este alcătuită — în denominativul de materie includem şi procedeele tehnice care au condus la elaborarea diverselor materiale, conform finalităţii figurative a imaginii. În acest caz, dacă în cadrul procesului de deteriorare a materiei s-ar putea prospecta posibilitatea unui proces contrar, de regenerare, ar fi, cu siguranţă, fundamentală cunoaşterea exactă a tehnicii care a condus la o anumită configuraţie a materiei şi a picturii. Din nefericire această posibilitate

de regenerare a materiei, de reversibilitate în sânul imaginii înseși și nu doar *in vitro*, s-a dovedit, până acum, aproape totdeauna o utopie sau, cu atât mai rău, un pericol extrem de grav pentru opera de artă. Și chiar și în cel mai fericit caz, până la ora actuală, acela al procedeelor electrolitice aplicate metalelor, este neîndoielnic că există virtualitatea celor mai dezastruoase consecințe, așa încât, doar pe o rază restrânsă și cu aplicații extrem de atente și prudente, se obține un rezultat curativ; nu chiar miraculos, dar extrem de satisfăcător. Același lucru trebuie menționat și în cazul tehnicilor regenerative experimentale pentru *vernis*-uri.

Dacă rezultatele la care s-a ajuns în aceste zone sunt deci satisfăcătoare, nu trebuie uitat totuși că sunt zone în care scopul propus era mai puțin îndrăzneț, deoarece atât metalul în fuziune cât și stratul de *vernis* se prezentau ca materiale dotate cu continuitate și omogenitate, calități de care sunt departe măruntițele și foarte variatele componente ale picturilor.

Aceste componente, fie și în formula restrânsă (restrânsă în comparație cu complexitatea noilor invenții ale chimiei moderne) din epoca antică și cea medievală, opun analizelor o asemenea rezistență, încât, chiar dacă ne raportăm la o epocă relativ apropiată precum prima fază din *Quattrocento*, nu putem fi deloc siguri de tehnică — de pildă, de metoda sau de *medium*-ul folosit de Jan Van Eyck care, tot la fel de misterios cum a apărut, a și dispărut după ceva mai mult de un secol. Însă cine ar refuza să îngrijească, să restaureze operele flamande din cauza acestei incertitudini nu ar face altceva decât să realizeze un paralogism.

În ceea ce privește Institutul Central de Restaurare, s-a încercat, în două rânduri, obținerea unei regenerări a materiei, exceptându-se aici tot ceea ce privește procedeele electrolitice și metalele.

Prima oară a fost experimentarea reversibilității de la negru la alb a ceruzei oxidate din

frescele lui Cimabue de la Assisi: metoda care dădea rezultate optime *in vitro* a eșuat din plin în realitatea operei.

Cea de-a doua se referă la reversibilitatea cinabrului înnegrit din picturile antice, inconvenient binecunoscut încă de pe timpul lui Vitruviu. În cazul acesta, metoda care poate fi văzută la picturile murale de la Farnesina (azi la Museo Nazionale Romano) unde a fost aplicată a dat un rezultat notabil în ceea ce privește dispariția înnegririlor. În opinia noastră însă acest rezultat, oricât de notabil, nu compensează totuși atenuarea tonalităților care rezultă întotdeauna în urma aplicării tratamentului și, din acest motiv, ulterior s-a renunțat la aplicarea lui. Dar s-a renunțat la aplicarea lui și dintr-un alt considerent care nu ține de aprecierea rezultatului. Acolo unde, de fapt, alterarea care s-a produs în materia operei nu se prezintă ca rezultat al unui proces încă în curs de desfășurare și care, din această cauză, trebuie curmat cu orice preț, ci ca rezultat al unui proces de-acum încheiat, ce nu mai prezintă pericol pentru subzistența operei, instanța istorică de care trebuie ținut seama mereu când ne ocupăm de opera de artă, impunând să nu se anuleze dovezile trecerii timpului, acestea constituind însăși istoricitatea operei așa cum ne-a parvenit. Fapt ce constituie și motivația teoretică a respectării patinei operelor de artă și monumentelor, oferind reperul cel mai sigur pentru stabilirea gradului și anvergurii intervenției asupra operei, în funcție de existența sa în prezent și de transmiterea ei în viitor, independent de instanța estetică care, oricum, trece înaintea celei istorice.

În realitate, principiul prim al restaurării este acela prin care se restaurează numai materia operei de artă. Înțelegem prin materie substanța efectivă din care este alcătuită opera și nu, abstract vorbind, opera de artă; de aceea, să zicem, bronzul *Kouros*-ului din Selinunte este bronz nu doar ca rezultat al unui anume aliaj, ci și ca stare actuală particularizată; de unde

se poate deduce că o intervenţie de restaurare este admisibilă exclusiv pentru a împiedica o eventuală degradare care ar putea antrena ulterior vătămarea gravă a formei. Un bronz dintr-un aliaj echivalent, care poate fi găsit în stare brută într-o turnătorie, nu este acelaşi bronz cu cel al *Kouros*-ului, în sensul că forma fiind superioară materiei, materia adusă la o formă determinată nu poate fi pusă pe acelaşi plan cu materia informă, nici măcar în cazul unui tratament de conservare.

Ori problema care apare în cazul picturilor antice este asemănătoare. Nu este vorba de a reîmprospăta culorile, nici de a le readuce la o ipotetică stare originară, de altfel destul de incertă, ci de a asigura transmiterea în viitor a materiei din care imaginea rezultă efectiv. Nu este vorba de regenerarea picturilor, de reproducerea procedeului tehnic cu care au fost executate. De aceea relativitatea cunoaşterii acestor procedee tehnice nu constituie un obstacol fundamental pentru restaurare. S-a arătat deja că această imperfectă cunoaştere nu este un obstacol fundamental nici în cazul picturii flamande. Mai mult decât atât: acolo unde această cunoaştere este clarificată altminteri, ca în cazul frescei sau temperei medievale sau în cazul picturii în ulei moderne, ar fi lipsit de sens să bazăm restaurarea pe reiterarea procedeului tehnic originar. O frescă nu se restaurează *a fresco*, nici o tempera cu tempera, nici o pictură în ulei prin repictări în ulei. Procedând astfel am comite greşeli grosolane.

O altă prejudecată care acţionează în restaurarea picturii şi nu numai, derivă din lipsa efectuării distincţiei între aspect şi structură, lipsă care stă la baza unei bune părţi a teoriilor de restaurare eronate, mai ales a restaurării de arhitectură, dar şi a unei mari părţi din cazurile restaurărilor de pictură. Dacă într-adevăr imaginea are valoare prin forma pe care a primit-o materia şi dacă aceasta din urmă nu constituie decât vehiculul imaginii, fără îndoială că atunci

când va fi indispensabil să păstrăm din materia care s-a transformat în imagine, va fi ceva ce îi determină în mod nemijlocit aspectul; în schimb, vom putea înlocui tot ceea ce constituie structură internă sau suport. Bineînţeles, din perspectiva instanţei istorice ar fi indicată şi păstrarea a ceea ce nu conlucrează nemijlocit la aspectul imaginii, dar numai în măsura în care conservarea integrală a materiei-suport este permisă de condiţiile de sănătate ale picturii. De aceea nici o pictură murală aflată în condiţii care impun extragerea nu va fi replantată pe un perete, nici o pictură rupestră nu va fi „reaşezată" pe piatră. Mai mult decât atât, nici suportul rigid nu va mai fi obligatoriu, deoarece ceea ce este într-adevăr necesar este menţinerea integrală a aspectului şi nu neapărat a structurii. Picturile se privesc, dar nu se ating; ele se oferă şi se dezvăluie vederii, nu pipăitului.

Nu numai asigurarea subzistenţei operei în prezent trebuie socotită scopul esenţial al restaurării, ci şi asigurarea permanenţei ei în viitor; şi dat fiind faptul că nimeni, niciodată, nu poate avea certitudinea că opera nu va avea nevoie de alte intervenţii cândva — fie chiar şi simple, de conservare — trebuie să se faciliteze, nu să se împiedice eventualele intervenţii ulterioare. Când este vorba de picturi murale al căror strat pictural este subţire, transpunerea pe pânză este mijlocul cel mai simplu şi cel mai potrivit pentru conservare; nu numai pentru că nu împiedică nici o altă eventuală transpunere sau aplicare pe un suport diferit, dar şi pentru că orice material rigid am alege, sarcina de suport direct revine straturilor suprapuse de pânză. Cel puţin până în prezent rămâne sistemul cel mai sigur şi mai la-ndemână. Importantă este asigurarea unei tensiuni constante în condiţiile variabilităţii parametrilor atmosferici; ceea ce s-a şi obţinut prin noul sistem de decapare inventat la Institutul Central de Restaurare şi care a fost aplicat la Mormântul atleţilor de la Tarquinia. Dar şi în cazul în care sistemul tensionărilor trebuie reglat

de fiecare dată, au fost obținute rezultate satisfăcătoare, verificate — fără ca Institutul să fi ținut de fapt la această verificare — în urma „călătoriilor" (nici mai mult nici mai puțin decât turul Europei) pe care două morminte etrusce de la Tarquinia le-au efectuat cu ocazia Expoziției etrusce.

În realitate, dacă se dorește salvarea picturii antice, va trebui practicată, din plin, extinderea decapărilor. Acest lucru este demonstrat nu doar prin exemplul picturilor pompeiene decapate încă din vremea Bourbonilor și păstrate la Muzeul din Neapole; în timp ce cea mai mare parte dintre cele descoperite tot atunci și lăsate *in situ* sunt acum deteriorate sau distruse, între altele și datorită accentuării degradării, parțial explicabile, parțial inexplicabile, a picturilor murale clasice, medievale sau moderne care s-a verificat, în ultimele zeci de ani.

Bineînțeles, în cazul picturilor antice nu se poate efectua întotdeauna transpunerea pe pânză. Dimpotrivă, se poate afirma că, pentru aproape toate picturile murale romane unde trebuie extras mai mult decât pelicula de suprafață, trebuie să folosim suporturi rigide deoarece greutatea stratului pictat care trebuie salvat nu permite ca acesta să fie încredințat exclusiv unor straturi de pânză. Recurgem la suportul rigid totdeauna cu o oarecare părere de rău, întrucât acesta nu permite decât o elasticitate limitată, în timp ce pânza permite o elasticitate practic nelimitată.

Când am extras picturile de la Vila Liviei de la Prima Porta, am reușit să includem toți pereții pe șase panouri mari; fără îndoială a fost un lucru riscant și dificil. Dacă ar fi existat posibilitatea aplicării direct pe pânză, fiecărui perete i-ar fi revenit câte un singur panou. Pe de altă parte, Institutul este categoric împotriva folosirii noilor materiale sintetice sau oricum a conglomeratelor și așa mai departe, care n-au fost verificate pe perioade mai lungi de timp. Înlocuirea unui material care a fost experimentat timp de secole, cu defecte și calități deci bine

cunoscute, trebuie realizată cu o prudență care nu este niciodată excesivă.

Întemeiat s-a spus că experiența ne-ar indica extinderea pe scară largă a practicării extragerii picturilor murale antice; să adăugăm acum că extragerile acestea ar trebui realizate și în cazul picturilor care se prezintă în condiții bune, deoarece intervenția de restaurare nu este taumaturgică și este logic să vizeze în primul rând conservarea picturilor în bună stare. Deși în ultimii ani, odată cu alarmanta accelerare a degradării picturilor murale, obiecțiile cu privire la decapararea picturilor au căzut, în realitate însă decapările sunt executate doar în cazurile de extremă urgență, intervenindu-se *in extremis*, când nu se mai poate altfel; ca și în cazul organismului *uman* intervențiile de acest fel sunt, fără îndoială, cele mai riscante. Pe lângă riscul major și necunoscutele alarmante pe care le comportă intervenția *in extremis*, mai există un element fundamental de care nu se ține cont și care, dimpotrivă, ar trebui subliniat.

Se poate afirma că 99% dintre cazurile de degradare a picturilor murale sunt cauzate de umiditate. Umiditatea, fie prin capilaritate, fie prin infiltrare sau prin condens, este, aproape întotdeauna, de neînlăturat. Ori, acțiunea seculară a umidității produce o dezagregare a consistenței picturii murale, dezagregare al cărei mecanism fizic nu este încă pe deplin elucidat, dar nu și mai puțin virulent prin aceasta. În urma acestei transformări, culoarea își pierde consistența devenind pulverulentă și moale ca un pastel și, pe de altă parte, chiar datorită umidității înseși dobândește o tonalitate diferită; iar atunci când restaurând-o, suntem nevoiți s-o fixăm — și de fapt aceasta este tendința fundamentală a restaurării — tonalitatea operei restaurate va fi în mod necesar diferită, nu atât din cauza ușoarei creșteri de intensitate tonală pe care oricare fixativ, mai mult sau mai puțin și de la caz la caz, tinde să o producă, cât mai ales datorită refracției

diferite ar luminii determinate pe o suprafață uscată și compactă, față de aceeași suprafață pulverulentă și umedă.

Ar fi o dovadă de naivitate sau de viclenie să susținem, de exemplu, în cazul picturilor murale funerare, că adevărata lor tonalitate este cea care poate fi văzută acum în mormintele violate și invadate de umiditatea din infiltrare sau din condens. Invers, pentru cazul tonului celui mai intens, acesta este diminuat, dacă putem spune așa, de condițiile actuale. Fixativul folosit în astfel de cazuri de către Institut a fost *gomma lacca* (gumilacul alb) și purificat care produce o intensificare minimă a tonului și care în plus, contrar a ceea ce se crede de obicei, poate fi înlăturat de pe suprafață.

Problemele până acum abordate erau, cu necesitate, cele mai urgente: decaparea, suporturile, fixarea. Curățarea nu este o chestiune mai puțin importantă, dar presupune o detaliere tehnică prea mare, specializând excesiv expunerea de față care trebuie neapărat să se mențină la nivelul generalităților. În privința integrărilor, problema nu prezintă aspecte diferite în cazul picturilor antice față de cele aplicate operelor de artă din alte epoci; unde este cazul se restaurează fără integrări iar oriunde acestea apar trebuie să fie recognoscibile cu ochiul liber. Ne vom opri asupra unui aspect, chiar dacă este vorba de un aspect foarte specializat: folosirea cerii pentru „reîmprospătarea" suprafeței picturilor murale. Am folosit înadins acest verb nefast „reîmprospătare", cauză a nenumărate dezastre; dorința de a „reîmprospăta" și folosirea cerii sunt echivalente.

O interpretare superficială a ceea ce se numește *ganosis*, *kausis* sau *ceară punică* trebuie să fi stat la baza uzanței de a întinde ceară pe picturile antice și apoi pe cele medievale și moderne. Într-o a doua etapă s-a reaccentuat încrederea nemărginită în efectele cerii, profesată în școlile de restaurare nordice, în cazul unor intervenții de altfel destul de diverse. În cazul picturilor

murale, folosirea cerii sau chiar a parafinei este, cu siguranță, nocivă și niciodată eforturile de a extirpa această uzanță nu vor fi excesive. Ori de câte ori s-a recurs la ceară sau parafină, acestea au determinat îngălbenirea și opacizarea, iar în cazul în care pictura a rămas pe suportul originar, ceara nu numai că nu a împiedicat eflorescențele de salpetru sau de carbonat de calciu, dar, intrând în reacție, le-a agravat; în plus, în loc să protejeze stratul pictural, oferă un teren optim culturilor de mucegai. În sfârșit, îndepărtarea cerii și a parafinei nu poate fi niciodată considerată completă și, oricum, necesită folosirea unor solvenți deosebit de puternici. Anihilarea transpirației naturale a suprafeței unei picturi murale constituie întotdeauna o greșeală de maximă gravitate; de aceea o curățare bine făcută va evita întinderea de straturi uniforme de ceară sau rășini. Așa cum o statuie nu se lustruiește, nici pictura antică nu trebuie forțată să-și recapete în mod trecător și artificial, strălucirea pe care a avut-o cândva.

Am vorbit despre picturile murale pentru că, din nefericire, prea puține sunt picturile mobile care s-au păstrat din epoca clasică și din prima perioadă bizantină, fiecare dintre acestea comportând o problematică aparte care nu permite generalizări. Probabil cel mai semnificativ exemplu dintre aceste rarisime relicve — indiferent de vârsta care i se atribuie, undeva între secolele V și VIII — este *Madonna della Clemenza* din Santa Maria in Trastevere, care a fost obiectul unei recente și extrem de sofisticate restaurări, fiind apoi expusă și la Institut. Ca una dintre rarele supraviețuitoare ale picturii în encaustică, a prezentat probleme noi și delicate la a căror soluționare au colaborat oameni de știință și restauratori.

În privința miniaturilor pe pergament — și aceasta este, din păcate, una dintre ramurile cele mai puțin dezvoltate ale restaurării — fixările constituie o problemă mai complicată decât

în cazul picturilor murale și, după cum a rezultat în urma lucrărilor reuniunii ICOM de la Amsterdam, nu există un consens în această privință. Institutul continuă să efectueze numeroase experimente, cu bune rezultate, dar starea de *optimum* este încă departe de a fi atinsă. Trebuie însă în mod necesar insistat asupra interdicției absolute de a călca în vreun fel filele de pergament miniat; încă mai regretăm *Codex*-ul *purpureum Rossano.* Nu trebuie să mai repetăm erori de acest fel. Cu acest îndemn la prudență și la circumspecție, încheiem contribuția de față.

5. CURĂȚAREA PICTURILOR ȚINÂND CONT DE PATINĂ, *VERNIS*-URI ȘI *VELATURE**

Recentele și inversunatele polemici cu privire la curățarea picturilor nu au făcut altceva decât să disocieze, pe de o parte, poziția adepților curățării totale de cea a adepților patinei. Din nefericire, odată ce un tablou a fost curățat total, până la stratul de culoare în plină pastă, devine imposibil să ne mai dăm seama dacă au fost într-adevăr înlăturate eventualele *velature*, dacă se mai păstra măcar o parte din vechiul *vernis*, dacă, în fine, o patinare, chiar nesemnificativă, n-ar fi fost de preferat suprafeței pictate spălate și țipătoare, puse în evidență de curățare.

Adepții curățărilor radicale încep prin a critica conceptul de patină, acuzând că ar fi un concept romantic, ce trădează identificări afective, emoționale cu pictura, identificări coincidente cu înclinația romantică spre sentimentalismul ruinelor, mister, lumină crepusculară și așa mai departe. Nu vom accepta acest tip de expediere sumară a conceptului de patină. Chiar dacă promovată în mod artificial și exagerat în epoca romantică, patina nu a fost o *invenție* romantică. În 1681, atunci când nici cei mai incompetenți istorici n-ar putea pomeni despre Romantism, în plină epocă barocă deci, Baldinucci, în *Voca-*

* Textul articolului a fost publicat în limba engleză în „Burlington Magazine", iulie 1959.

bolario toscano dell' Arte del Disegno[1], definea Patina (Patena) astfel: *„Voce usata da' Pittori, e diconla altrimenti pelle, ed à quella universala scurità che il tempo fà apparire sopra le pitture, che anche talvolta le favorisce".*[2]

Definiția este atât de exactă, încât poate fi acceptată întru totul chiar și în zilele noastre. Și, atenție, ea este datorată unui scriitor toscan care are la-ndemână practica și teoria picturii din Toscana, din intelectuala și graficizanta Florență. Nu provine de la un venețian sau de la un toscan ca Aretino, care să etaleze experiențele picturii venețiene opunându-le celor florentine. Dimpotrivă, pictura toscană barocă este bine cunoscută și astăzi prin cruditatea violentă a culorilor care comportă prea puține scrupule față de patină. Dar nu vom considera patina nici un concept al epoci baroce. Deja Vasari în *Trattato della Scultura*[3] colportează până și rețetele *patinelor artificiale* care, în epoca sa, se aplicau bronzului. Lucru ce trebuie să ne dea de gândit. Dacă sensibilitatea artiștilor din Renaștere nu agrea bronzul nou și strălucitor, aroganța prepotentă a materialului nou, n-ar fi fost probabil oare să se fi încercat, deopotrivă atenuarea virulenței frapante a culorilor, a opulenței excesiv ostentative a pământurilor, lacurilor, ultramarinului? Prevalența materiei asupra formei determină, fără îndoială, defavorizarea formei; în cadrul operei de artă materia trebuie să fie vehiculul imaginii; nu este niciodată imaginea însăși[4]. Pentru a ajunge la această concluzie nu

d [1] Cf. F. BALDINUCCI, *Vocabolario toscano dell'Arte el Disegno*, Florența, 1681, p. 119.

[2] „Noțiune folosită de pictori, altfel numită și „piele", fiind acea cuprinzătoare adumbrire pe care timpul o lasă asupra picturilor și care uneori le favorizează." (în limba italiană în text — *n. tr.*).

[3] VASARI-MILANESI, *Trattato della Scultura*, Florența, 1906, vol. I, p. 163.

[4] Argumentația noastră constituie un corolar la teoria artistică pe care am susținut-o în *Carmine o della Pittura*, *op. cit.*

este neapărat nevoie să aducem ca argument o teză estetică; este suficient să apelăm la sensibilitatea vie a artistului, deplin conștient că nu poate și nici nu ar vrea să se confunde cu artizanul. Opera în care materia triumfă este operă de artizanat: astfel sunt bijuteria, vasul, platoul, dar nu vor fi niciodată tabloul, nici statuia. Așadar rolul patinei este de a atenua *prezența* materiei în opera de artă; menținerea ei la funcția de vehicul, limitarea ei la granița imaginii, în așa fel încât să nu prevaleze, în mod inadmisibil, asupra formei.

Este indicat să subliniem că afirmațiile își păstrează valabilitatea și în cazul în care s-ar demonstra faptul că, pentru picturile antice, culorile s-au păstrat exact așa cum au fost concepute de artist și, mai ales, că își mențin echilibrul originar sub patină. Acest raport, pe care adepții curățărilor incisive îl au neapărat în vedere ca pe un adevăr apodictic, este absolut arbitrar; nu este apodictic, ci incontrolabil.

Ultimul refugiu al adepților curățărilor radicale îl constituie atunci ipoteza că patina înglobează și murdăria, *vernis*-urile acumulate de-a lungul secolelor și așa mai departe. Dar pentru eliminarea oricăror dubii și incertitudini, sunt binevenite trei dovezi semnificative din care rezultă că ceea ce noi numim *patină* poate fi, de cele mai multe ori, sesizată vizual și constă sau din *velature* sau din *vernis*-uri colorate. Exemplele noastre vor fi, cât mai variate și mai îndepărtate între ele în timp cu putință, astfel încât să nu se limiteze la aria restrânsă a unei școli sau a unui artist anume. Este vorba de cazuri survenite la Institutul Central de Restaurare din Roma, unde întotdeauna s-a manifestat ostilitate față de curățările radicale și unde, drept recompensă, subsemnatul a putut în sfârșit să aducă dovada de netăgăduit a justeței metodei urmate.

Se examina suprafața *Încoronării Madonei* de la Pesaro a lui Giovanni Bellini pe care o nefastă restaurare anterioară o „marmorase" în tentativa, din fericire întreruptă la jumătate, a unei curățări

integrale; atunci am observat că, în jurul capului Sfântului Petru, precedentul restaurator imprudent eliminase, în încercarea sa de curățare, și aurul pus cu pensula în tușe subțiri peste pictura deja finită. Chiar acolo unde fusese șters aurul, am putut observa cu toții că pe cer continua să iasă la iveală acel strat de *vernis* adumbrit care, dacă ar fi fost adăugat ulterior, ar fi trebuit să dispară împreună cu aurul. Această observație peremptorie m-a convins să exclud în mod absolut înlăturarea *vernis*-ului, înlăturare care, în schimb, era imperios reclamată de literatura de specialitate și de cercetătorii veniți să ne viziteze[1].

Însă confirmarea definitivă urma să fie furnizată de cazul compartimentului predelei cu Sfântul Terențiu. Și aici restauratorul care operase anterior încercase înlăturarea pigmentului auriu într-un loc de lângă treptele pe care stătea sfântul și iată ceea ce rezulta acum: Bellini pictase în plină pastă *(a corpo)* doar liniile principale ale perspectivei; în schimb subîmpărțirile blocurilor de piatră și tiranții de bronz (conform tradiției romane) le adăugase prin *velatura*. Aceste elemente fuseseră fixate printr-un strat destul de gros de *vernis*, imposibil de îndepărtat fără a elimina și părțile adăugate în *velatura*. Prin examinare, *vernis*-ul rezulta compus dintr-o rășină dură cu urme de lac vegetal galben[2]. Ceea ce însemna că Bellini a folosit un *vernis* colorat pentru a armoniza întreaga pictură.

Natura acestei tulburătoare descoperiri a repus în discuție întreaga problematică legată de *velatura* și curățarea picturilor.

Ce este așadar *velatura*? Este, evident, o etapă în finisarea unei picturi, un văl de culoare transparent servind la atenuarea sau schimbarea atât

[1] A se vedea, de pildă, C. GAMBA, *Giovanni Bellini*, Milano, 1937, p. 76 c.

[2] Analiza a fost efectuată de dr. Liberti, coordonatorul laboratorului chimic de la Institutul Central de Restaurare.

a tonalității locale, cât și a tonalității generale. Și, dacă vreți, o „răzgândire", un expedient de ultimul moment, un ingredient intern, misterios. Ca „răzgândire" probabil nu putea fi mărturisită cu ușurință fiind, oricum neconformă practicii „oficiale" a picturii. Deși cercetările pe care le-am făcut în literatura de specialitate nu pot fi considerate complete, credem că nu greșim în a afirma că întâlnim pentru prima oară indicația termenului în Armenini[1]. Ceea ce se dovedește a fi de mare importanță, deoarece Armenini oglindește practica toscană și romană, și nu pe cea venețiană. Ulterior Baldinucci i-a dat definiția:[2] *„Velare. Coprire con velo. Appresso i nostri artefici, velare val tignere con poco colore e molta tempera (o come volgarmente si dice acquidoso o lungo) il colorito in una tela o tavola, in modo che questo non si perda di veduta, ma rimanga alquanto mortificato e piacevolmente oscurato, quasi che avesse sopra di sé un sottilissimo velo."*[3]

Citind un astfel de text, datat în 1681, ne întrebăm dacă este mai mare inconștiența sau ignoranța celor care s-au ocupat — de altfel sporadic — până acum de *velatura* atribuind-o exclusiv picturilor venețiene din *Cinquecento*. Dar este tot atât de adevărat că deși declarată atât de explicit de Baldinucci, *velatura* a dus o existență aproape ilegitimă și subterană. Nu este întâmplător că în *Vocabulario della Crusca* cuvântul nu era nici măcar pomenit și că apare doar în

[1] G. B. ARMENINI, *Dei veri precetti della pittura* (1587), Pisa, 1823, p. 140. *„Ma nelle bozze dei panni, che sono da velarsi..."* (Dar în schițele drapajelor care trebuie „învăluite") și la p. 141: *„...ma ritorno ai panni, che a velare si usano..."* (...dar revin la drapaje care îndeobște se „învăluie"...) cu toate explicațiile tehnice de rigoare.

[2] *Vocabolario toscano, op. cit.* p. 174.

[3] „A învălui. A acoperi cu un văl. După meșterii noștri a învălui înseamnă a așterne culoarea cu puțin pigment și mult liant (sau cum se spune vulgar, zemos, apos) pe o pânză sau pe panou, în așa fel încât aceasta să rămână vizibilă dar să apară cât de cât atenuată și adumbrită în chip plăcut, aproape ca și cum ar avea deasupra un văl foarte subțire." (în limba italiană în text — *n. tr.*)

Dizionario Tommaseo. Dar mult înaintea acestuia din urmă se regăsește la Milizia, în Dicționarul din 1827, însoțit de detalii și rețete care confirmă existența înfloritoare, deși bine tăinuită, pe care o dusese *velatura* în atelierele pictorilor.[1]

„*Velatura. É uno strato di color leggero, che si applica specialmente alla pittura ad olio, per velare e far trasparire la tinta che vi è sotto.*

Alcuni pittori velano al primo colpo; così praticò il Rubens e la sua scuola. In questo modo le velature, impiegate sopra con fondi bene asciutti sono durevoli, leggere e spingono la tinta.

Altri ad esempio dell'antica scuola veneziana dànno sul primo strato la velatura con tinte diverse per accordare l'opera, e rimediare ai difetti scappati nel primo strato.

Questo metodo è funesto al quadro, perché la velatura impedisce l'evaporazione degli olii del primo strato ancor fresco, e vi si fa una crosta d'un giallo nero. Etc."[2]

După cum se vede, deja de la începutul secolului trecut se știa destul de bine ce este *velatura*[3]

[1] F. MILIZIA, *Dizionario delle Belle Arti del disegno*, Bologna, 1827, vol. II, p. 514.

[2] „*Velatura*. Este un strat de culoare subțire care se aplică mai ales picturii în ulei pentru a *voala* și a face să transpară nuanța care se găsește dedesubt.

Anumiți pictori «învăluie» din prima; așa procedau Rubens și școala sa. În acest fel învăluirile aplicate deasupra, pe fondul bine uscat sunt durabile, ușoare și accentuează nuanța.

Alții, după exemplul vechii școli venețiene, aplică *velatura* în nuanțe diferite imediat peste primul strat, pentru a acorda lucrarea și a corecta greșelile scăpate în primul strat.

Această metodă este dăunătoare tabloului pentru că «învăluirea» împiedică evaporarea uleiurilor din primul strat încă proaspăt, formându-se o crustă gălbui-negricioasă. Etc." (în limba italiană în text — *n. tr.)*

[3] Termenul „*velatura*" se traduce în engleză prin 2 cuvinte: *glaze*, când este vorba despre un strat închis suprapus peste unul deschis și *scumble*, când este vorba despre un strat deschis peste unul închis. În franceză corespondentul cel mai apropiat este *glacis*. În germană avem *Glasur*. Cu toate acestea nu există o coincidență chiar exactă între termenii de mai sus și aș propune ca *velatura* care, fiind o noțiune conturată în practica și teoria italiană, să fie menținută în forma sa italiană.

și cum o folosiseră venețienii și Rubens. Deci în acest caz, dacă prin curățarea unui Rubens, se ajunge la scoaterea în evidență a culorii crude a fondului, putem fi siguri că pictura a fost distrusă pentru totdeauna. În literatura mai veche este cu atât mai dificil să regăsim premisele teoretice ale practicii „voalărilor".

În ceea ce privește Școala venețiană, dovada pe care am oferit-o prin Bellini — cu o lucrare atât de veche, parțial încă de factură „mantegnescă" — coincide cu conceptul de culoare așa cum l-au dezvoltat teoreticienii venețieni. Tonul nu este o invenție a criticii moderne, ci reflectă însăși viziunea contemporanilor lui Tiziano. Să ne referim la Pino[1]: „...*ciascun colore o da se, o composto può far più effetti, e niun colore vale per sua proprietà a fare un minimo dell'effetto del naturale...*"[2] de unde se deduce clar diferențierea pe care Pino intenționează să o facă între *culoarea fizică* și *culoarea imaginii pictate*. Având în vedere aceste diferențieri atât de precise, cum ar mai fi oare posibilă privilegierea *materialității* culorii în detrimentul asimilării ei fără reziduri în imagine? Dar la Pino se regăsește un pasaj și mai elocvent: „...*avvertire sopra il tutto d'unire, et accompagnare la diversità delle tinte in un corpo solo*".[3] Această prefigurare critică a noțiunii de ton devine, din punct de vedere tehnic, suportul pentru *velatura*; acel „pe ansamblu" se va obține exclusiv prin *velatura*. Dar această distincție între culoarea *fizică* și *culoarea imaginii* nu o întâlnim doar la Pino; puțin după aceea o regăsim explicit la Dolce[4].

[1] P. PINO, *Dialogo di Pittura* (1548), Pallucchini, Veneția 1946, p. 109 și 108.

[2] „...fiecare culoare, fie în sine, fie combinată poate da mai multe efecte și nici o culoare nu valorează prin calitatea de a echivala cât de cât efectul natural..." (în limba italiană în text — *n. tr.)*

[3] „...nevoia de-a unifica totul și a armoniza diversitatea tentelor pe ansamblu." (în limba italiană în text — *n. tr.)*

[4] L. DOLCE, *Dialogo della pittura* (1537), Florența, 1735, p. 222.

„Né creda alcuno che la forza del colorito consista nella scelta de'bei colori; come belle lache, bei azuri, bei verdi, e simili; percioche questi colori sono belli parimente, senza che e' si mettano in opera: ma nel sapergli maneggiare convenevolmente.“[1] Aici nu mai poate exista nici un fel de dubiu de interpretare. Materialitatea culorii trebuia să dispară și, pentru a o face să dispară astfel încât culoarea să fie osmotic absorbită de imagine, se recurgea la ajutorul secret, satisfăcător și aproape invizibil al ajustării finale care este *velatura*. De altfel rețetele *vernis*-urilor din vechime, printre care se numără cel mai frecvent „uleiul de piatră“, *petroleum* (petrolul) adică „naftenele“, confirmă că se pretinde *vernis*-urilor nu numai — cum spunea Baldinucci[2] — să determine ca porțiunile picturii care „prin calitatea și natura culorii s-au uscat să-și regăsească strălucirea și profunzimea“, dar și o tentă unificatoare generală, dat fiind că în mod sigur pe-atunci nu putea exista un „ulei de piatră“ transparent ca apa; practic *vernis*-urile astfel obținute creau ele însele un „văl“ uniform.

Acestea fiind spuse, problema ar rămâne totuși deschisă pentru pictura anterioară secolului al XVI-lea.

La Institut, se restaura *Madonna* lui Coppo di Marcovaldo care conform tradiției data din 1261. Semnătura și data, amintite de *Îndreptarul* zis al lui Alexandru VII din 1625, dispăruseră, la un moment dat, fără urmă, astfel încât, în 1784, Faluschi atribuia acest panou lui Diotisalvi

[1] „Să nu-și închipuie careva că expresivitatea coloritului constă în alegerea culorilor frumoase, cum ar fi frumoasele lacuri, frumoasele nuanțe de albastru, de verde și tot așa altele asemănătoare; deoarece aceste culori sunt frumoase și dacă nu sunt puse în operă; ci în știința de a ști să le folosești cum se cuvine.“ (în limba italiană în text — *n. tr.*)

[2] *Vocabolario toscano, op. cit.*, p. 180; a se vedea și la p. 110, unde „uleiul de piatră“ este denumit: „zis altminteri nafta/țiței... (PLINIU II 18) sau *olio petroleo* și se găsește acest ulei în Statul Modanei“...

Petroni. Însă odată demontată rama de secol XVIII, s-a regăsit dedesubt vechea ramă în stare aproape perfectă, cu data și semnătura sub un strat gros de *vernis*. Este evident că acest *vernis* este anterior modificărilor aduse panoului în secolul al XVIII-lea, dar cum acesta nu prezenta urme ale vreunei restaurări intermediare între perioada repictării din timpul lui Duccio și „cârpăceala“ din secolul al XVIII-lea, totul lăsa să se presupună că ar fi fost vorba despre *vernis*-ul original. Cennini pomenește amănunțit despre vernisarea panourilor, chiar într-un mod atât de explicit, încât unde întâlnim, la un „primitiv“, un *vernis* întins peste aur, putem aproape exclude că ar fi vorba de *vernis*-ul originar care n-ar fi fost extins și asupra fondului de aur. De fapt, chiar în secolul al XVIII-lea se dăduse peste întreaga imagine cu un nou strat de *vernis*[1], inclusiv peste fondul de aur; acest strat a fost înlăturat — *nota bene, a secco* — fără a afecta câtuși de puțin stratul uniform de *vernis* vechi care se găsea dedesubt. Oricum, se va putea obiecta că și acel *vernis* este de acum îngălbenit și alterează nuanțele, fapt pentru care ar trebui, de asemenea, înlăturat. În acest caz trebuia demonstrat că pictorul nu dorise să confere picturii sale splendoarea crudă, brută a culorii pure, că, dimpotrivă, dorise fără doar și poate să le „voaleze“. Pictura în cauză a oferit deplina confirmare a ipotezei noastre. După ce s-a înlăturat „văcsuiala“ secolului al XVIII-lea, vălul Fecioarei, decorat cu medalioane cu acvile, a apărut de o nuanță galbencanar, ceea ce unui neavizat i s-ar fi putut părea pur și simplu o *îngălbenire* și că, de fapt, normal era să fi fost alb. Dar o examinare atentă a anumitor zgârieturi (pe care restaurarea le-a lăsat la vedere) demonstrează că Marcovaldo pictase

[1] Din analizele de laborator efectuate de dr. Liberti rezulta că *vernis*-ul identificat pe rama originală era compus dintr-o rășină nu prea dură, de tip Dammar, în timp ce *vernis*-ul suprapus pe întreaga imagine în secolul al XVIII-lea era alcătuit dintr-o rășină dură de tip copal.

într-adevăr umbrele albăstrui pe preparația albă, dar învăluise totul într-un *vernis* transparent și colorat pe care apoi desenase medalioanele cu acvile. Să reținem: „*vernis* transparent și colorat". Pentru moment însă avem aici dovada că „vălul" va fi fost colorat la origine, pentru că, atunci când ucenicul lui Duccio (care ar putea fi, cu probabilitate, Niccolò di Segna) repictase chipul Madonei și al Pruncului, adăugase un al doilea văl alb Fecioarei, lucru lipsit de sens dacă vălul mai vechi ar fi fost, de asemenea, alb. Consecutiv, pictura a dezvăluit și alte surprize. Atât mantia cât și veșmântul Fecioarei s-au dovedit a fi fost pictate pe un fond de argint care nu reprezenta o „răzgândire" (*pentimento*), ci un substrat pentru culori, de asemenea prevăzute a fi așternute în transparență, cum se va întâmpla în emailurile translucide.

Ștergarul ținut de Fecioară sub Prunc, fusese pictat în același fel cu vălul, cu umbrele în transparență, iar *vernis*-ul colorat și „broderiile" suprapuse. Este și mai surprinzător cazul pernei scăunelului de la picioare, care împărțită mai întâi decorativ în eșichier policrom, a fost ulterior acoperită în zona mediană și în *lumină* cu un *vernis* gălbui, iar în părțile care ar trebui să sugereze relieful și umbra cu un *vernis* rubiniu, transparent, astfel încât s-a obținut un efect special.

Astfel se demonstrează, *lippis et tonsoribus*, că Marcovaldo folosise culori pure doar într-o primă fază, pentru prepararea picturii, pe care o finisase apoi integral cu ajutorul unor *velature* și al *vernis*-urilor colorate.

Explicita confirmare a acestui procedeu extraordinar am găsit-o în *Schedula* călugărului Teofil, text bine cunoscut și folosit în tot Evul Mediu european. La capitolul XXIX *De pictura translucida*[1], Teofil explică tehnica a cărei aplicare

[1] Cităm din vechea ediție Lipsia din 1843, THÉOFILE *(Diversarum Artium Schedula) Essai sur divers Arts*, cap. XXIX, p. 48.

amplă și integrală o regăsim exemplificată de pictura lui Coppo:

„*Fit etiam pictura in ligno, quae dicitur translucida, et apud quosdam vocatur aureola, quam hoc modo compones. Tolle petulam stagni non linitam glutine nec coloratam croco sed ita simplicem et diligenter politam, et inde cooperies locum, quem ita pingere volueris. Deinde tere colores imponendos diligentissime oleo lini, ac valde tenues trahe eos cum pincello, sicque permitte siccari.*"

Unica deosebire dintre Teofil și Coppo stă în faptul că ultimul a folosit argintul în locul cositorului și a extins procedura la toate straturile de culoare.

Din cele de mai sus rezultă că și în cazul primitivilor trebuie ținut cont de eventualitatea prezenței *vernis*-urilor colorate întinse ca *velature* și că, în loc să considerăm procedura ca excepțională, trebuie pornit de la supoziția contrară: trebuie în primul rând presupusă prezența unor *velature*, nu absența lor.

Nu trebuie să considerăm însă că ele vor afișa neapărat o colorație intensă, așa cum se întâmplă la Coppo[1] în mod special.

Un al treilea exemplu, pictura lui Benozzo Gozzoli din 1456, aflată la Pinacoteca din Perugia, oferă o amplă demonstrație de *velature* întinse fără *vernis*-uri și neuniform pe întreaga imagine, cu intensități variate pentru a obține îndulciri sau varieri ale nuanțelor locale.

Din perspectiva restaurării, interesul pe care-l prezintă pictura de la Perugia rezidă în primul rând în faptul că n-a fost niciodată vernisată sau, dacă a fost, s-a folosit un *vernis* extrem de subțire. Nu este un caz rar în pictura de școală toscană sau din Umbria: numeroase picturi datorate lui Neroccio, Francesco di Giorgio sau Boccati sunt încă în această stare care poate că nici măcar nu era intenționată, ci decurgea

[1] Și în pictura lui Coppo se observă limpede *velature* exclusiv cu culoare diluată și transparentă, de exemplu la faldurile stofei care îmbracă speteaza tronului Madonei.

din practica curentă ce impunea să treacă măcar un an de la terminarea unei picturi, înainte de vernisarea ei. De aceea, picturile înmânate imediat comanditarului rămâneau, de multe ori, nevernisate. Oricum, pe panoul în cauză al lui Gozzoli se aplicase doar un strat translucid ca un abur, datorat, după cât s-a putut observa, unui strat de parafină care cândva, într-o epocă nedeterminată, fusese probabil aplicat picturii pentru a o „reîmprospăta". Mai rămăseseră câteva picături de ceară care, mișcate de la locul lor, determinaseră desprinderi. Dar nu desprinderi în întreaga pictură, ci doar din *velatura* cu care Gozzoli obținuse tonalitatea finală. Astfel, mantia Sfintei se prezenta inițial pictată cu roz și apoi învăluită *succesiv* într-un azur transparent, virând astfel spre violet. Mantia albastră a Fecioarei era învăluită în verde și dedesubt se întrevedea un *lapis lazuli* inalterat. Pe scurt, în acest tablou nu există nici măcar un singur veșmânt care să nu fi fost pictat cu ajutorul unor *velature* foarte subțiri. De unde și necesitatea unei curățări extrem de delicate, care să reușească să îndepărteze rășina opacă fără a atinge *velatura* fină care nu era protejată de vreun strat de *vernis*. Dar, în treacăt fie spus, rezultatul a fost excelent. Putem așadar, pe scurt, să conchidem: odată demonstrat faptul că în orice epocă și în cadrul fiecărei școli, atât în practică cât și în literatura de specialitate, apare ca indubitabilă existența a ceea ce numim *velatura* și a *vernis*-urilor colorate, este necesar să schimbăm radical practica uzuală de curățare, pornind totdeauna de la a presupune existența vechilor *velature* și *vernis*-uri originare, cu obligația, de fiecare dată, de a demonstra și contrarul (când el există). În al doilea rând, se deduce

că și acolo unde poate fi probată inexistența *vernis*-urilor și *velature*-lor originare, posibilitatea ca ele să fi fost înlăturate de restaurările precedente rămâne oricum deschisă și, de aceea, mai degrabă pictura cu patina sa temporală ar fi conformă cu concepția artistului și nu aspectul „dezvăluit" care s-ar obține în urma curățării totale[1].

[1] Teza prezentată aici a fost susținută și ilustrată de noi într-un ciclu de conferințe ținute în mai 1948 la Muzeul din Bruxelles, la Luvru, la Universitatea din Strasbourg, la Museum Gesellschaft din Basel, ulterior la Congresul ICOM de la Paris, din iunie 1948. Informațiile succinte cu privire la restaurările de care se vorbește în text apar în *Catalogo della V Mostra di restauri* de la Institutul Central de Restaurare, din martie 1948. Când acest articol se afla deja sub tipar, dr. Cagiano de Azevedo mi-a atras atenția asupra următoarei rețete de *vernis* colorat care datează din secolul al XV-lea: *„a fare vernice liquida per altro modo recipe libre I de semi di lino e metilo in una pignata nuova invitriata. Poi tolli mezo quarto de alumi de rocho spolverizato e altretanto minio e cinabro subtili macinati e meza oncia de incenso ben trito, poi mista omne cosa' insiemi e ponile in lo dito 'olio' e-bolire."* („ca să faci *vernis* lichid într-un alt fel umple o livră de semințe de in și pune-le într-o strachină nou smălțuită. Apoi scoate o jumătate de sfert de alaun pulbere și tot atâta miniu și cinabru fin măcinat și jumătate de uncie de tămâie bine măcinate, apoi amestecă-le pe toate împreună și pune-le să fiarbă într-un deget de ulei.") Cf. O. GUERRINI și C. RICCI, *Il Cebro dei colori, segreti del sec. XV*, Bologna, 1887, p. 164. Ceea ce dovedește nu numai că *vernis*-ul colorat se folosea în secolul al XV-lea în Italia, dar și că rețeta era destul de cunoscută.